
3 1761 03572 3790



Planche I.

PREMIER ETAGE

COLONNADE

SALLES DE LA RENAISSANCE

ÉGYPTIENNES

Fresques Verreries

ANTIQUITÉS

H

G

F

E

D

C

B

A

M

L

K

Petits Marbres

COUR DU LOUVRE

SALLES DE CÉRAMIQUE

ENTRÉE

SALLE LACAZE

SALLE HENRI II

SALLE DES SEPT CHEMINÉES

PREMIER ETAGE



Planche II



1. Alabastre.



2. Amphore.



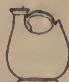
3 Amphore.



4. Arybelle.



5. Aryballe.



6. Askos.



7 Canthare.



8. Cothon.



9 Coupe ou Cylix.



10. Cratère.



11. Cratère.



12 Cratère

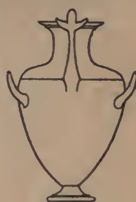
Planche III.



13. Dinos.



14. Guttus.



15. Hydrie.



16. Lécythe.



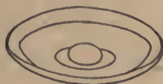
17. Œnochoé.



18. Olpé.



19. Pélikè.



20. Phiale.



21. Pithos.



22. Pyxis.



23. Rhyton.



24. Skyphos.

J. DEVILLARD

MUSÉE DU LOUVRE

CATALOGUE

DES VASES ANTIQUES

DE TERRE CUITE

(MUSÉE DU LOUVRE)

CATALOGUE
DES
VASES ANTIQUES
DE TERRE CUITE

PAR

E. POTTIER

ÉTUDES SUR L'HISTOIRE
DE LA PEINTURE ET DU DESSIN DANS L'ANTIQUITÉ

PREMIÈRE PARTIE
LES ORIGINES

PARIS
Librairies-Imprimeries réunies
ÉDITEUR DES MUSÉES NATIONAUX
MAY et MOTTEROZ, DIRECTEURS
2, rue Mignon, 2

1896



Louvre, juillet 1895.

Monsieur le Conservateur,

J'ai l'honneur de vous soumettre le tome I[er] de mon *Catalogue des vases antiques* et je serais heureux qu'il reçût votre haute approbation. Je me suis conformé au plan dont M. de Rougé et vous-même avez démontré depuis longtemps la supériorité. Il n'y a de réellement utile au public que les guides qui lui expliquent les objets et lui en font sentir l'intérêt historique ou artistique. Si j'ai réussi dans cette tâche, je le devrai beaucoup aux maîtres qui m'ont précédé et qui ont donné les premiers modèles de ces *Catalogues raisonnés*, imités depuis par beaucoup d'autres Musées.

Veuillez agréer, Monsieur le Conservateur, l'expression de mes sentiments respectueux et affectueusement dévoués,

EDMOND POTTIER,

Conservateur adjoint des Antiquités Orientales
et de la Céramique antique.

Monsieur le Directeur,

J'ai l'honneur de vous présenter, après en avoir pris connaissance, le premier volume du *Catalogue des vases antiques du Musée du Louvre*, par M. Edmond Pottier. C'est l'important début d'un travail considérable, qui manquait jusqu'ici à notre Musée et que M. Pottier a entrepris de mener à bonne fin avec autant de courage que de talent. On y trouve le double caractère à la fois populaire et scientifique qui con-

vient à nos catalogues. Par la précision des descriptions et par les notions générales condensées dans les substantielles notices qui précèdent chaque série de vases, ce livre d'enseignement sera utile à la fois aux savants spéciaux et aux visiteurs quotidiens qui fréquentent nos collections. Il est tout à fait digne de l'écrivain érudit et délicat, auteur de tant de travaux justement appréciés sur la céramique antique. Nous devons souhaiter qu'une œuvre d'une telle valeur, dans un format si modeste, soit au moins relevée par la publication parallèle d'un grand album de figures, reproduisant pour les yeux les types principaux et servant d'illustration au texte.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de mon respectueux dévouement.

LÉON HEUZEY,

Conservateur des Antiquités Orientales
et de la Céramique antique.

Paris, le 5 septembre 1895.

APPROUVÉ :

Le Directeur des Musées nationaux
et de l'École du Louvre,

A. KAEMPFEN.

AVERTISSEMENT AU LECTEUR

Je crois devoir justifier en quelques lignes le plan et la composition de ce Catalogue.

Un ouvrage de ce genre est destiné à instruire des catégories de lecteurs très différentes. Il y a les visiteurs pressés qui désirent prendre une idée sommaire de la collection et ne visent pas à l'étude du détail. Il y a les étudiants et les auditeurs de cours qui demandent à être initiés aux méthodes de recherches historiques. Il y a les archéologues qui savent plus que l'essentiel sur chaque série, mais qui veulent être éclairés sur les points en discussion ou renseignés sur les documents inédits.

J'espère que chacun, suivant ses goûts, trouvera de quoi se satisfaire, au moins en partie, dans ce petit volume auquel on a tenu à conserver un caractère éminemment populaire par le format et par le prix. L'*Introduction* explique l'utilité des musées céramiques, expose les principes généraux de la science qu'ils représentent, raconte la formation de la collection réunie au Louvre. Elle suffira, je crois, à beaucoup de visiteurs. Chaque chapitre du *Catalogue raisonné*

comprend deux parties : une, historique, qui montre quels renseignements on peut tirer des vases peints pour faire progresser nos connaissances sur la vie sociale et sur les idées artistiques des Grecs ; une autre, descriptive et technique, qui signale l'intérêt des principaux objets ou groupes d'objets exposés dans les vitrines. On trouvera en tête de chaque chapitre une liste des principaux livres à consulter, dans l'intérieur du texte de nombreux renvois aux dissertations de détail, avec l'indication des monuments déjà publiés. En tête du volume sont placées trois planches : une qui indique au visiteur l'emplacement et les titres des salles céramiques, deux qui lui apprennent les formes et les noms des principaux vases grecs.

On comprendra qu'avec le désir de satisfaire tout le monde, je n'aie pas réussi à faire tenir en si peu de pages ce qu'il y a d'essentiel à dire sur les 6,000 vases du Louvre ; mais on sera peut-être surpris que dans ce volume je n'aie pas dépassé la première salle. Cela tient à ce que l'*Introduction*, qui dans ma pensée est un guide général et sommaire à travers toutes les séries, occupe une place notable et que, d'autre part, la *Salle des Origines comparées* comporte l'étude des problèmes les plus importants et les plus compliqués de l'archéologie. Je compte que deux volumes, semblables à celui-ci, suffiront à la description des dix autres salles. Enfin je voudrais, pour compléter ma tâche, publier en même temps que ces petits manuels un *Atlas* ou un *Album* qui reproduirait les pièces inédites les plus intéressantes. Alors on pourrait considérer comme mise en valeur pour le public et pour les savants notre collection entière.

Je ne me suis pas dissimulé les dangers d'un sujet qui touche à tant de questions. Dès maintenant, les gens compétents trouveront dans ce résumé des omissions ou des

erreurs sur les points qu'ils connaissent spécialement. Dans dix ans, les découvertes nouvelles auront vieilli ou ruiné beaucoup des théories admises aujourd'hui. C'est le sort de tout ouvrage d'archéologie, tant le matériel de cette science se renouvelle sous nos yeux avec rapidité. Qu'on se rappelle seulement tout ce qu'on ignorait il y a vingt-cinq ans : la primitive Chaldée, Troie, Mycènes, Olympie, l'Acropole de Pisistrate, Délos, Delphes, Tanagre, Myrina. Les circonstances font que sur l'ensemble des vases peints du Louvre je suis amené à dire, non pas le dernier mot, mais le premier. Cela excuse d'avance mes fautes et laisse le champ ouvert à ceux qui, dans l'avenir, reprendront le même travail.

Juillet 1895.

INTRODUCTION

I

A quoi sert un Musée de vases antiques.

Il est peu de personnes qui, en parcourant les galeries du Louvre, n'aient été frappées de la place importante qu'y occupent les salles de céramique grecque. En effet, notre Musée national, grâce à l'appoint de la collection Campana acquise en 1863 et s'ajoutant en bloc à l'ancien fonds, est devenu, dans ce domaine, le plus riche du monde; aucune autre collection ne peut rivaliser avec lui. Les nations étrangères ne se font pas faute de lutter avec nous sur ce terrain, comme sur tant d'autres, et s'efforcent, par leurs acquisitions annuelles, de diminuer l'avance que nous avons prise sur elles. Le Musée de Londres comptait en 1870 environ 2,000 vases; le nouveau catalogue, en cours de publication, en comprendra à peu près 5,000. Le Musée de Berlin, en 1846, possédait 2,000 vases; le catalogue de M. Furtwaengler, paru en 1885, en décrit plus de 4,000, et les acquisitions énumérées chaque année dans le *Jahrbuch* prouvent que, depuis, ce nombre s'est accru d'une très notable façon. Le Musée de Munich, où O. Jahn trou-

vait environ 1,400 vases à étudier en 1854, est resté presque complètement stationnaire depuis cette époque. Le Musée du Vatican se contente aussi d'un choix de 1,200 à 1,400 pièces. Le Musée de Naples en compte plus de 4,000, cataloguées par Heydemann en 1872. Le Musée industriel de Vienne, dont le but est seulement de présenter quelques spécimens antiques à côté des céramiques du Moyen âge et de la Renaissance, vient de faire paraître un catalogue de M. Masner où sont énumérées 600 poteries. Au Musée de l'Ermitage, à Saint-Péterbourg, le nombre des vases dépassait 2,000 en 1869; je ne sais s'il s'est augmenté depuis. Enfin, le Musée d'Athènes, mieux placé que tout autre pour profiter des trouvailles nouvelles, a vu son avoir plus que triplé depuis le travail fait en 1876 par M. Collignon sur un ensemble de 800 pièces. Or, le Louvre, actuellement, contient plus de 6,000 vases peints, et, si l'on ajoute à ce total la très belle collection déposée au Cabinet des médailles, on constate qu'à Paris seulement, le nombre des monuments exposés au public dépasse le chiffre respectable de 8,000.

Pourtant, ce champ d'études, si vaste, si complet, qui constitue l'une des plus belles richesses de nos collections nationales, est loin d'être connu à sa juste valeur. Parmi les visiteurs qui s'arrêtent pour donner un regard aux vases numérotés et classés dans les vitrines du premier étage, combien ne voient là que des curiosités, des réunions de potiches entassées dans des armoires pour le plaisir des amateurs de bibelots? Il serait puéril et inutile de s'indigner de cet état de choses. Tout le monde, en France, n'est pas archéologue, et tout le monde n'est pas forcé de savoir ce que peut enseigner à des modernes une amphore de Nicosthènes ou une coupe d'Euphronios. L'étude des vases grecs, la *céramographie*, subit le sort commun de toutes les sciences. Elle a eu des débuts obscurs, peu glo-

rieux, souvent entachés de charlatanisme et d'ignorance. Comme la chimie est sortie de l'alchimie, l'astronomie de l'astrologie, la médecine de la sorcellerie, et comme aujourd'hui, sous nos yeux, la science des phénomènes psychiques sort du spiritisme, de même l'archéologie est sortie du magasin et du bric-à-brac des antiquaires. L'archéologie des vases, en particulier, date de quarante ans à peine : c'est O. Jahn qui, dans une admirable préface au Catalogue de Munich, en a posé définitivement les fondements. Après lui, elle a marché à pas très rapides. Aujourd'hui, elle occupe un grand nombre de savants en France, en Allemagne, en Angleterre, en Italie et jusqu'en Amérique ; elle a produit des bibliothèques entières ; elle a pris une place à part dans les musées d'antiques, à côté des sculptures, des bronzes et des terres cuites qui forment avec les vases peints un tout indissoluble. Si le public, si les lettrés eux-mêmes sont restés étrangers à cette rénovation, ce n'est pas tout à fait leur faute. Je crois qu'il appartient aux gens du métier d'initier les hommes de bonne volonté à ce qui passe dans la science, de leur faire toucher du doigt les progrès réalisés, de leur expliquer les raisons des classements et des acquisitions.

Un seul mot justifierait l'emplacement réservé dans le Louvre aux galeries céramiques tout à côté des salles de peintures et de dessins. *Les vases peints sont les documents les plus sûrs et les plus nombreux qui soient parvenus jusqu'à nous pour reconstituer l'histoire de la peinture en Grèce.*

En effet, tout le monde sait que les chefs-d'œuvre produits par les grands peintres, tels que Polygnote, Zeuxis, Apelle, Parrhasios, ont disparu et sont irrémédiablement perdus pour nous. Nous n'avons de ces époques classiques, comme monuments authentiques de peinture, que quelques dalles de tombeaux où l'on saisit les vestiges,

aujourd'hui bien décolorés, des personnages qu'on y avait tracés à l'aide du pinceau. Ces débris, dont le nombre ne dépasse pas peut-être une vingtaine (voy. l'article de M. Milchhœfer, *Gemalte Grabstelen*, dans les *Mittheilungen* de l'Ecole allemande d'Athènes, t. V, 1880, p. 164 et suiv.), sont absolument insuffisants pour nous donner une idée de ce qu'ont pu être les compositions des maîtres. La série si riche et si connue des peintures d'Herculanum et de Pompéi, les quelques fresques recueillies dans des chambres sépulcrales de l'Italie méridionale, de la Cyrénaïque et de la Crimée, appartiennent à une époque basse qui s'étend entre le IIIe ou le IIe siècle avant notre ère et le IIe siècle après. Elles permettent d'étudier et de connaître assez exactement la peinture en usage sous les successeurs d'Alexandre et sous l'Empire romain. Mais il serait fort téméraire d'y chercher un reflet des âges antérieurs, et ce sont ces âges qui nous intéressent le plus. Pour toute la période des débuts et de la floraison classique, on serait en face du néant absolu si l'on n'avait pas les vases grecs.

On peut prouver, en effet, par de nombreux rapprochements avec les descriptions des auteurs, que les peintres de vases ont eu très souvent sous les yeux des œuvres d'art célèbres dont ils conservaient l'ordonnance générale et parmi lesquelles ils choisissaient certains épisodes ou certains personnages pour les introduire dans leurs croquis. Ce ne fut jamais une copie servile. Ce qu'ils nous présentent, c'est le rajeunissement adroit d'un sujet connu et classique pour leurs contemporains. Nous ne pouvons pas les comparer aux fidèles estampes ni aux reproductions photographiques qui, répétées à des milliers d'exemplaires, conserveront aux siècles futurs l'image exacte des chefs-d'œuvre de nos musées, quand le temps aura fait son œuvre sur ceux-là comme sur ceux de l'antiquité. Mais ils sont à peu près pour nous ce que serait l'imagerie de nos

revues et de nos journaux illustrés, si notre peinture tout entière périssait d'un seul coup : n'y aurait-il pas là une matière suffisante pour reconstituer l'esthétique de notre siècle, son style artistique et ses sujets de prédilection? Nous les comparerons plus justement encore à ces émaux de Limoges, à ces majoliques italiennes, à ces porcelaines du XVIIIe siècle qui répètent, sous une forme libre et pourtant dans un style d'imitation, les scènes religieuses, les portraits de personnages célèbres, les pastorales et les sujets de genre traités par la grande peinture de leur époque. Mais, à côté de l'art industriel du Moyen âge et de la Renaissance, nous pouvons encore voir exposés bon nombre des originaux qui leur servaient de modèles; en face des vases grecs, nous ne pouvons plus rien mettre. C'est ce qui en augmente singulièrement la valeur et l'intérêt. La copie est devenue aussi précieuse qu'un original. De même qu'un texte d'Homère du IXe ou du Xe siècle, transcrit d'après un manuscrit plus ancien par des moines ignorants, a aujourd'hui pour nous la rareté et l'inestimable prix d'une *editio princeps*, en dépit de toutes les fautes qu'il contient, de même aussi, malgré la distance qui séparait un ouvrier du Céramique athénien d'un grand artiste comme Polygnote, le produit industriel, la modeste coupe dans laquelle on buvait aux jours de fête et qui se vendait quelques drachmes à l'agora, a conquis le rang d'un document historique et artistique de premier ordre.

C'est ce qu'ont bien compris les historiens de la peinture grecque. Le plus récent ouvrage sur la question est le livre de M. Paul Girard publié dans la *Bibliothèque des Beaux-Arts, la Peinture antique*, Paris, 1892. Ouvrez-le aux chapitres qui traitent du VIe et du Ve siècle, vous n'y trouverez absolument que des reproductions empruntées à des peintures de vases. C'est avec elles que l'auteur nous explique le style des

« primitifs » grecs, les premiers essais de Cléanthès et d'Eumaros, puis la réforme due à Cimon de Cléonées, l'invention des raccourcis, ensuite l'épanouissement de la grande peinture religieuse, avec la double décoration de la Lesché de Delphes, la création de l'expression et du pathétique par Polygnote, les tableaux d'histoire de Micon et de Panainos, enfin la découverte du clair-obscur par Apollodore et la révolution qui s'ensuivit sous l'influence de Zeuxis et de Parrhasios. Chacune de ces phases est commentée surtout au moyen de vases peints.

On arrive ainsi, grâce au nombre des documents céramiques, soutenus par l'étude des textes, à se faire une idée assez exacte de l'évolution accomplie par la peinture grecque pendant les trois grands siècles de son histoire. On perçoit nettement le groupement des écoles, les transformations techniques qui s'accomplissent ; on comprend la merveilleuse mobilité du génie grec qui nous apparaît là aussi libre, aussi ennemi de la routine, aussi acharné à la conquête du nouveau que dans le domaine de la plastique.

Ce n'est pas tout. Ces grandes écoles de peinture qui se sont partagé la faveur du public athénien et dont les disputes rappellent celles de nos classiques et de nos romantiques ont fait naître, dans l'ordre industriel, des subdivisions et des groupements analogues à ceux qui existaient dans les sphères plus hautes. Dans le Céramique, c'est-à-dire dans le faubourg d'Athènes où étaient rassemblées les fabriques, on se passionnait pour telle méthode de peinture, pour tel procédé de dessin mis en honneur par les maîtres, comme, il y a soixante ans, les partisans d'Ingres et de Delacroix discutaient les mérites respectifs du dessin et de la couleur. Pendant plus d'un siècle, les potiers attiques ont eu la bonne idée de signer leurs œuvres, et nous connaissons actuellement une centaine de noms d'artistes

qui s'espacent entre la fin du VIIe et le début du IVe siècle. On sait aujourd'hui distinguer des ateliers de céramistes correspondant aux principales écoles de peinture que mentionnent les auteurs. Nous avons l'école des tableaux en silhouettes opaques, dont les représentants les plus remarquables s'appellent Clitias, Amasis, Exékias (voy. Salle F). Nous avons l'école éclectique qui, instruite par les anciens maîtres, mais se ralliant au régime nouveau, a peint d'abord en silhouettes noires, puis s'est mise à exécuter, au contraire, les personnages en clair, suivant le procédé qu'on appelle à figures rouges. Là se place une révolution radicale dans la céramique, dont les auteurs se nomment Nicosthènes, Andokidès, Pamphaios, Épiktétos, Chachrylion. Vient ensuite l'école triomphante de la peinture claire avec les chefs-d'œuvre d'Euphronios, de Douris, de Hiéron et de Brygos (voy. Salle G). Mais, dans cette dernière catégorie, on distingue encore des nuances d'opinions. Tandis que les uns adoptent franchement le dessin souple et varié, les sujets familiers, préconisés par les partisans du progrès, d'autres, comme Euthymidès, prétendent rester attachés aux vieux principes, au dessin grave et sévère, aux motifs religieux et mythologiques. Nous lisons sur les vases des inscriptions qui sont des défis lancés par l'un des partis à l'autre. Euthymidès, après avoir décoré une amphore d'une scène empruntée à l'*Iliade*, l'armement d'Hector en présence de Priam et d'Hécube, ajoute fièrement à sa signature cette apostrophe provocante : « Jamais Euphronios n'en a fait autant ! » Ainsi nous pénétrons, pour ainsi dire, jusque dans les coulisses de ce monde d'artistes, aussi pétulant, aussi irascible et prompt à l'attaque, aussi vivant et amusant que celui de nos jours.

Par ce simple aperçu, on jugera de l'importance qu'a prise en archéologie la céramographie ; c'est, en un

mot, la contre-partie, le pendant exact de l'histoire de la sculpture antique. Il n'est pas de matière plus digne d'attention, plus féconde en réflexions sur l'art grec en général, et en particulier sur la technique du dessin, qui est comme une langue universelle parlée par tous les peuples.

L'étude des primitifs grecs, entre autres, prête à des observations intéressantes qui ne sont pas sans utilité pour les méthodes d'art modernes. Dans cette période d'essais et de tâtonnements, nous verrons (Salle A) qu'on peut saisir certaines lois simples, auxquelles sont soumis les arts naissants dans toutes les régions du monde. On a remarqué plus d'une fois l'extraordinaire ressemblance du décor linéaire que portent les vases péruviens, mexicains, kabyles, avec l'ornementation des plus anciennes poteries grecques. Il n'y a pas de contact possible entre ces différents peuples, séparés par d'énormes distances dans le temps et dans l'espace. Si donc ils se ressemblent à ce début de leur évolution artistique, c'est que tous ils ont passé par une certaine phase nécessaire, qui résulte en quelque sorte de la structure du cerveau humain. Aujourd'hui encore, il y a quelque part, dans la Polynésie, des sauvages qui sont en train d'inciser, au moyen d'une pointe sur de l'argile molle, des dessins absolument semblables à ceux que traçaient les potiers ioniens, chypriotes et achéens, quinze ou vingt siècles avant notre ère. Si de cette phase barbare et sauvage nous passons à une période de dessin un peu plus avancée, la même coïncidence se présente de nouveau : on peut voir, sur le chaton d'une bague mérovingienne du ve ou vi^e^ siècle chrétien, des personnages d'un style maladroit et enfantin, analogues aux bonshommes raides et anguleux que dessinaient les céramistes attiques du ixe ou viiie siècle avant notre ère (cf. *Bulletin archéologique du Comité*, 1891, pl. xi, n° 6; Rayet et Collignon, *Histoire de la Céramique grecque*, pl. i).

Descendons plus bas dans l'histoire grecque. Nous rencontrons, vers le VIIe et le début du VIe siècle, en particulier chez les Corinthiens, une série importante de grands vases peints auxquels l'ampleur du sujet, le nombre des personnages, les progrès du dessin et l'application des retouches de couleur commencent à donner la réelle valeur d'œuvres d'art et de tableaux. Là encore des lois immuables régissent l'ordonnance et le style des compositions : principes de symétrie rigoureuse, conventions pour remplacer la perspective absente, traitement archaïque des chevelures et des draperies, autant d'éléments qui ne sont pas particuliers aux artistes grecs, mais imposés à toute race arrivée à ce développement de science artistique. C'est à propos d'exemples de ce genre que l'on peut faire toucher du doigt la nécessité de rassembler dans un musée les séries antiques et les monuments modernes. Allez voir dans la salle de Céramique corinthienne (Salle E) l'hydrie qui représente les Funérailles d'Achille étendu sur son lit de mort et pleuré par les Néréides : de là passez dans la Galerie d'Apollon et regardez un émail champlevé de Limoges, qui date du XIIIe siècle et représente la mort de la Vierge reposant sur sa couche et entourée de saints personnages. Les ressemblances sont surprenantes dans la pose du cadavre, dans l'attitude des assistants, dans le traitement des têtes et des draperies. N'est-ce point que ces deux artisans, complètement indépendants l'un de l'autre, travaillant à des époques et sur des sujets totalement différents, sont, par éducation, par outillage, par combinaison d'influences dirigeant à leur insu leur cerveau et leur main, placés dans des conditions d'exécution à peu près égales ? Et n'est-il pas intéressant, au point de vue historique et philosophique, d'assister ainsi à la même évolution esthétique s'accomplissant dans deux régions et à deux époques si éloignées l'une de l'autre ? N'y a-t-il point

ici la preuve que, suivant la théorie brillamment développée par M. Taine et appliquée dans ses ouvrages avec une rigueur peut-être excessive, certaines lois naturelles président au développement artistique des peuples comme à leur développement social?

Ce ne sont pas là des rencontres et des hasards, car il serait facile de multiplier les exemples. Tout le monde connaît un des plus anciens tableaux de l'Ecole italienne, placé dans la galerie des Sept Mètres : la *Vierge aux anges*, attribuée à Cimabuë. La Madone est assise sur un trône richement orné, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus : autour d'elle six anges symétriquement disposés l'adorent. A première vue, rien n'y rappelle une poterie grecque. Mais quand on y regarde de près, tous les éléments de composition et d'exécution obéissent exactement aux principes observés par un céramiste athénien du VIe siècle (Salles E, F) : même respect de la symétrie, même convention dans les têtes toutes semblables entre elles et posées dans une attitude identique, même goût pour les détails d'ornementation, pour les vêtements brodés et les sièges richement décorés, même dessin dans les mains, aux doigts extraordinairement longs et fuselés, même gaucherie de gestes, même raideur de poses et de draperies, et partant même charme intraduisible, dû à la naïveté, à la conviction profonde du peintre, aux efforts touchants qu'il fait pour se rapprocher de la vérité et pour idéaliser sous une forme humaine un modèle divin.

Je citerai un dernier exemple : celui-là est emprunté à une époque d'art encore plus avancée. C'est une coupe de Douris que connaissent bien tous les amateurs de belles choses, exposée dans la salle des Vases à figures rouges (Salle G) : on y voit la déesse Éos (l'Aurore des Latins) tenant dans ses bras le cadavre de son fils Memnon tué par Achille et le contemplant longuement et tristement. Aucune fresque antique, dans sa simpli-

cité éloquente, n'a pu produire d'effet plus saisissant et plus tragique; c'est sûrement l'œuvre d'un grand maître, dont le céramiste Douris s'est inspiré, et nous voyons là, créée par un Grec du ve siècle, au temps de Cimon, devançant ainsi de vingt siècles les plus célèbres compositions des Quattrocentistes et de la Renaïssance, l'image émouvante de la *Mater dolorosa*. Comment le génie antique et la foi chrétienne ont-ils pu à ce point se rencontrer et se fondre dans une même pensée? N'est-ce pas que l'art s'était de part et d'autre assez fortifié, avait déterminé ses moyens d'expression avec assez de précision pour que, s'exerçant à traduire la même idée, il soit arrivé à une forme presque identique?

Encore un mot sur le dessin, tel que les Grecs l'ont compris à la plus belle époque, une fois terminée la période d'incubation et de tâtonnements techniques. Après les primitifs, arrivons aux classiques, aux belles et pures esquisses jetées sur les lécythes, sur les coupes, les amphores et les œnochoés du ve siècle, sur tous ces vases que Phidias et ses élèves, que les sculpteurs de la *Victoire rattachant sa sandale* ou des *Caryatides* de l'Erechthéion ont pu tenir entre leurs mains dans les banquets où ils devisaient des choses athéniennes (voy. surtout Salle G et Salle L). Une particularité frappera ceux qui voudront bien regarder de près ces « pots cassés » : c'est que les Grecs ont eu un dessin à eux. Je ne parle pas seulement de la perfection avec laquelle ils savent, en quelques traits, poser un personnage, observer les proportions et saisir les mouvements les plus fugitifs; je parle d'une façon d'exécuter le trait, d'un procédé dont on ne trouve pas l'analogue chez d'autres peuples. Personne mieux qu'eux n'a compris et exploité les ressources contenues dans ces deux éléments en qui se résume tout le dessin : la ligne courbe et la ligne droite. Personne n'a adoré d'un

culte plus fervent ces deux formules qui renferment tous les aspects de la nature.

Mais, dira-t-on, qu'est-ce qu'un dessin qui ne contient pas à la fois des lignes courbes et des lignes droites? Sans doute, l'une et l'autre s'y trouvent presque toujours mêlées, mais, qu'on le remarque bien, dans des proportions notablement inégales. Parcourez les salles de dessin du Louvre et inspectez avec cette arrière-pensée les admirables croquis de Mantegna, de Signorelli, d'Andrea del Sarto, puis ceux des modernes, les beaux crayons d'Ingres, les esquisses de Delacroix et de Prudhon, etc. Vous observerez que dans la trame fine et compliquée des modelés, la ligne oblique, onduleuse, courbe, ce que Léonard de Vinci appelait « les lignes serpentines et divines », joue un rôle prédominant. Rarement le grand trait droit, rigide, apparaît dans la structure des personnages ou de leurs vêtements. Revenez alors aux vases grecs et vous constaterez que, non seulement dans les tableaux primitifs où la rigidité du trait s'explique par la raideur de l'archaïsme et par l'emploi du burin, mais dans les plus beaux exemplaires à figures rouges et dans les délicates esquisses des lécythes blancs, la ligne droite, les longs traits d'une seule volée, lancés d'un coup de pinceau admirablement ferme et sûr, sont un tour de force où se joue l'habileté des artistes athéniens. Quand ces traits se multiplient et se pressent les uns contre les autres pour rendre les plis tombants d'une draperie, c'est un plaisir exquis que de voir avec quelle adresse le dessinateur a observé le parallélisme des lignes, sans un repentir, sans une bavure maladroite, maître de la pointe de son pinceau comme un géomètre moderne l'est de son tire-ligne appuyé contre une règle.

Sans doute l'agencement du costume antique, les chutes amples et sculpturales des draperies, si différentes des plis et des froncements factices de nos cos-

tumes modernes, ont contribué beaucoup à développer cet art de la ligne droite et ont été un champ d'études toujours ouvert où s'est affermie cette incomparable maîtrise. Mais ce n'est pas là l'unique cause de cette pratique qui apparaît aussi bien dans le modelé des corps que dans l'exécution des draperies. Partout où le profil d'un visage, la tension d'une jambe, les doigts étendus d'une main ont permis de donner essor à ce jeu du pinceau en ligne droite, on voit que le peintre s'y est livré avec une prédilection singulière.

Les origines de ce phénomène sont, en effet, plus hautes et plus lointaines. Dès le début de la céramique grecque, on voit poindre la lutte entre les deux éléments primordiaux du dessin, la ligne courbe et la ligne droite, et tour à tour pendant des siècles ils se sont disputé la faveur des artistes. Tout le système de décoration mycénienne, tout l'art *égéen*, repose sur la prédominance du curviligne; tout le système de décoration géométrique, tout l'art *dorien*, repose sur la prédominance du rectiligne (voy. Salle A). Le rectiligne est encore le maître incontesté de l'art pictural au VIe siècle, pendant toute la période des vases à figures noires. C'est seulement la révolution amenée par la céramique à figures rouges qui bat en brèche son autorité tyrannique. Le Ve siècle, le siècle de Polygnote et de Phidias, a été, dans cette partie du domaine artistique comme dans beaucoup d'autres, un siècle de synthèse et de conciliation. On a fait à la ligne courbe la part qui lui revenait et, grâce à elle, on a assoupli et vivifié les formes. Mais les Grecs ont conservé, comme un précieux legs des âges antérieurs, ce culte de la ligne droite qui est une des originalités de leur art et qui se révèle dans beaucoup d'autres manifestations de leur génie. Voyez la sculpture dorienne et péloponésienne, les *Danseuses* d'Herculanum avec leurs vêtements à profondes cannelures; voyez les fameuses *Caryatides* de l'Erechthéion dont les

formes droites sans raideur se prêtent avec tant d'ingéniosité aux lignes architecturales qu'elles supportent. Qu'on songe surtout à ce qu'a été l'architecture essentiellement rectiligne des Grecs, quels chefs-d'œuvre de simples ouvriers ont su faire avec des arêtes de colonnes, et quelles combinaisons savantes on a découvertes dans la construction du Parthénon, afin que l'œil fût charmé par la perspective de lignes absolument droites.

Cet accord parfait, cet équilibre établi entre les contours ondulés et les lignes droites, c'est, je crois, une des grandes trouvailles du dessin grec ; c'est ce qui lui donne une place à part dans l'histoire de l'art. Je ne connais qu'un peuple capable de rivaliser avec les Attiques à cet égard, et cette qualité lui vaut à juste titre l'admiration passionnée de beaucoup de nos contemporains : je veux dire les Japonais, chez qui l'on retrouve presque au même degré le goût des belles lignes droites, lancées du bout du pinceau comme une flèche rapide, le jeu raffiné et presque abstrait des traits minutieusement parallèles, unis aux souples inflexions du curviligne.

Pour quelle raison un musée céramique bien composé a-t-il besoin d'un nombre très considérable de spécimens? J'ai dit que le Louvre contenait plus de six mille poteries. Dans ce nombre n'y a-t-il pas des *doubles* à éliminer, puis des produits inférieurs, qui font tort aux pièces véritablement remarquables et artistiques ? La réponse est facile à faire.

Premièrement, *il n'y a pas de doubles.* Deux vases peuvent se ressembler de forme, être même tout pareils, étant façonnés par la même main. Mais on ne trouvera jamais deux images, deux dessins identiques. On peut voir au Louvre, dans la salle des Vases à figures rouges trouvés en Italie (Salle H), une paire de cratères sortis du même atelier et fabriqués pour se faire pen-

dant, fait déjà très rare et anormal dans les habitudes grecques. Mais ces deux vases, en apparence si semblables et décorés tous deux du même sujet dionysiaque, n'ont pas, en réalité, deux traits mathématiquement semblables. Jamais un Grec ne s'est servi d'un poncif ou n'a reporté exactement, à l'aide de la règle et du compas, un sujet pris sur un autre vase. Il a pu s'en inspirer librement, traiter le même sujet; mais la copie, entendue au sens servile et moderne du mot, est absolument étrangère à l'esprit antique. Cette considération seule éclaire d'un jour bien vif les conditions dans lesquelles s'exerçait l'industrie des Grecs et atteste chez la masse du peuple un sens artistique, une indépendance que nous voudrions bien inculper à nos artisans contemporains. A cet égard, la multiplicité des exemplaires est une démontration indispensable. On y trouve des gaucheries, des négligences, même des fautes et des laideurs; on n'y rencontre pas de répétitions mécaniques. Premier point très important à établir dans l'histoire de l'art antique, comparé à l'art moderne.

Dans l'ornementation seule, que de choses intéressantes et précieuses pour des yeux qui savent voir! Que de services rendraient à notre art industriel, si l'on savait en user, ces combinaisons gracieuses de lignes et de végétaux, ces guirlandes de fleurs épanouies et de boutons, ces entrelacs, ces palmettes et ces rinceaux qui soulignent ou entourent de leurs capricieuses volutes les compositions elles-mêmes et leur forment comme une couronne fleurie! Quel moyen plus pratique et plus simple de rajeunir les formes décoratives dont les corniches, les tentures et les plafonds de nos habitations sont pleins et qui tombent si facilement dans une banale uniformité?

Ajoutons que ce support, ce cadre, qui est la poterie, est par lui-même fort important, et qu'il fait partie

intégrante de l'œuvre d'art. Les dédains actuels à ce sujet auraient beaucoup étonné les Grecs qui attachaient autant d'importance au façonnage du vase qu'à la manière de le décorer. Nous connaissons beaucoup de signatures d'artistes où le potier lui-même se nomme à côté du peintre. Nous avons même des poteries signées qui ne portent aucun sujet peint; par conséquent, aux yeux de l'auteur, tout le mérite était dans l'élégance de la forme, dans la réussite de la cuisson, dans l'éclat du vernis. Plût au ciel que les céramistes contemporains eussent apprécié le prix que les Grecs attachaient à la technique des formes, qu'ils eussent compris l'enseignement pratique contenu dans les vitrines du Louvre! Nous n'aurions pas le déplaisir de voir s'étaler dans nos plus belles manufactures, sous le nom de vases antiques, les copies abâtardies des formes déjà lourdes qu'ont produites les fabriques italiotes à l'époque de la décadence. Une amphore de Nicosthènes (Salle F), une coupe d'Euphronios (Salle G) offrent à l'œil d'un amateur des régals tout aussi délicats qu'un beau grès flamand ou un flambé japonais. Comme l'histoire du dessin, l'histoire des formes est encore à écrire et serait digne de tenter la plume d'un homme qui saurait voir et comprendre. La plupart des grands musées d'Allemagne et d'Angleterre ont fondé tout leur classement de vases antiques sur la différence des formes et ont ainsi démontré les transformations continuelles qu'elles subissaient à travers les âges. Second point à établir pour l'utilité des spécimens céramiques, même quand ils sont privés de tout décor.

On sera donc amené, si l'on veut être juste, à concéder à un musée le droit de rassembler des spécimens de formes, comme des spécimens de dessins, et par là le nombre des objets à exposer s'accroît considérablement. Mais, dira-t-on, n'y aurait-il pas encore, après cela, bon nombre de poteries qui, n'ayant à se réclamer

d'aucune de ces qualités, ni du dessin, ni de la forme, pourraient sans préjudice être écartées? Ici les raisons à faire valoir sont multiples.

En effet, je n'ai pas encore touché à tout un ordre de travaux qui, sorti de la céramographie, a déjà produit un bagage considérable de livres. Comme les tableaux, comme les estampes modernes, *les peintures de vases grecs ne sont pas seulement des œuvres d'art, mais aussi des documents historiques.* Là où l'intérêt esthétique s'arrête, la science du passé persiste à faire valoir ses droits. Plus d'un dessin mal venu, négligé, de piteuse apparence, arrêtera longuement le savant qui y découvre un renseignement nouveau sur le costume, sur les mœurs, sur la mythologie; plus d'une poterie, toute semblable d'aspect à une marmite de l'usage le plus commun, recèle sur ses flancs quelque inscription grecque ou étrusque qui vient s'ajouter au recueil des textes anciens soigneusement classés dans les *Corpus.* Un grand musée, qui veut être un champ d'étude ouvert à tous, doit naturellement se préoccuper de cette face importante de la question, et c'est pourquoi l'on met parfois en bonne place des objets que le public trouve laids. Pour n'en citer qu'un exemple, je signalerai, dans la Salle D, une collection de grandes et de petites amphores, ornées de quelques cercles bruns et tout à fait dépourvues de charme esthétique. Que de gens, en passant devant elles, se sont demandé pourquoi le Louvre faisait tant d'honneur à des pots si vulgaires? Mais les savants qui s'occupent d'épigraphie sont moins dédaigneux, car de ces poteries, les unes portent des inscriptions en alphabet ionien remontant au moins au VIe siècle, les autres des inscriptions en caractères étrusques. Or l'épigraphie ionienne de cette époque n'est connue que par de fort rares exemplaires; la langue étrusque est encore indéchiffrable et exerce

depuis plus d'un siècle la sagacité des chercheurs. Voilà des circonstances qui transforment ces humbles pots en documents scientifiques importants, et leur place est bien dans un musée, à portée des travailleurs.

Ceux qui par profession ont l'habitude de feuilleter les ouvrages relatifs à l'antiquité savent tout ce qu'on a tiré depuis vingt ou trente ans des vases peints, quelle mine inépuisable ils ont été pour les historiens de la vie antique. Prenez la série déjà nombreuse des manuels allemands, les *Bilderatlas* de Müller-Wieseler, Overbeck, Schreiber, Engelmann; prenez les *Denkmæler* actuellement terminés de Baumeister ou le *Dictionnaire des Antiquités*, en cours de publication, de M. Saglio; vous serez surpris du nombre considérable de références et de vignettes qui attestent les emprunts faits à la céramique. Gerhard, le grand promoteur des études céramographiques en Allemagne, avait raison quand, en 1831, dans son Rapport sur les découvertes des premières nécropoles italiennes, il écrivait, avec un enthousiasme presque lyrique :

« Voici que sort de terre une source d'érudition intarissable, dont les jardins des philologues eux-mêmes ressentiront la bienfaisante fraîcheur; voici l'occasion d'un magnifique progrès pour la connaissance de l'art, de l'antiquité et de l'histoire; nous allons avoir sous les yeux les dieux et les hommes d'autrefois, tout le culte religieux, toute la mythologie, les fêtes publiques, les exercices des jeunes gens, les cérémonies des mariages, etc. »

L'avenir n'a pas trompé ces pronostics. Aujourd'hui, après soixante ans écoulés, nous pouvons juger du résultat et affirmer qu'en effet l'imagerie des vases peints a renouvelé de fond en comble les notions sur la vie des anciens, tantôt confirmant les textes des auteurs, tantôt éclairant leurs obscurités, y ajoutant aussi un grand nombre de renseignements inédits. On comprendra

aisément que dans cet ordre d'idées la beauté ou l'élégance d'un vase importent peu. Si nous avons à rechercher quelles formes avaient les éventails chez les Grecs, quels étaient les instruments de musique en usage, quels différents types de navires on a employés, quels accessoires on apportait dans les mariages et dans les funérailles, comment étaient faits le ceste ou les haltères d'un athlète, à quoi jouaient les petits enfants, etc., il est clair que les peintures les moins gracieuses peuvent être les plus utiles, si elles apportent le renseignement cherché. Je citerai encore ici un exemple, en l'empruntant comme les autres à la collection du Louvre : il y a dans la salle des Vases italiotes de la décadence (Salle K) une petite amphore portant sur une face une tête de femme d'un style très commun. Personne ne fait attention à un objet d'apparence aussi médiocre. Or l'autre face représente un détail à peu près unique dans les monuments de l'antiquité : c'est l'image d'un satyre à jambe de bois (cf. Longpérier dans la *Revue archéolog.*, 1866, XIII, p. 151). Ce curieux sujet prouve l'existence des opérations chirurgicales compliquées dès le IVe ou le IIIe siècle avant notre ère, et il apporte par conséquent un document important à l'histoire de la médecine.

Il serait trop long d'énumérer en détail les progrès réalisés dans la connaissance de l'antiquité à l'aide des vases peints. Il suffira de renvoyer à quelques ouvrages spéciaux pris entre beaucoup. Voulez-vous savoir ce que l'étude de l'enfance, de l'instruction chez les Grecs doit à l'exploitation de ce nouveau domaine? Lisez le livre de M. Paul Girard sur l'*Education athénienne au* V^e^ *et au* IVe *siècle*, 2e édit., 1891. Etes-vous curieux des questions de costume antique, du port des vêtements, des modes de toilette? Adressez-vous aux deux dissertations de M. Bœhlau et de M. Studniczka (*Quæst. de re vestiaria Græcorum*, 1884; *Beiträge zur Geschichte der altgriech. Tracht*, 1886), qui appuient leurs démonstra-

tions presque uniquement sur des peintures de vases. Désirez-vous connaître l'outillage des industriels, apprendre comment on travaillait à Athènes chez un boulanger, un tisserand, un cordonnier, chez le fabricant de vases lui-même, comment on coulait et on fondait une statue de bronze, comment on peignait les stèles de marbre? Prenez les volumes de M. Hugo Blümner sur les métiers et industries des Grecs et des Romains (*Gewerbe und Künste bei Griech. und Röm.*, 1875-1886). Partout vous constaterez que les scènes décorant les vases éclairent à chaque pas les descriptions et les définitions des auteurs anciens.

Élevons-nous encore d'un degré, car il ne faut pas croire que cette instructive imagerie se borne aux menus faits de la vie réelle. Ouvrons un livre de mythologie comme celui de M. Decharme (*Mythologie de la Grèce antique*, 2e édit., 1886) ou un dictionnaire comme celui de M. Roscher (*Ausführliches Lexikon der griech. und rœmisch. Mythologie*, 1884-1893). Quels monuments mieux que les peintures de vases aident à commenter et à expliquer les légendes sacrées, à faire voir les variations d'un type divin à travers les âges? Que de monographies sur la légende des Amazones, sur le nocher Charon, sur les travaux d'Hercule, sur les représentations très diverses de Bacchus ou de Mercure seraient privées des trois quarts de leurs informations sans le secours des vases grecs!

M. Carl Robert (*Bild und Lied*, 1881, p. 13) a développé avec beaucoup de raison cette idée qu'en Grèce la religion n'a jamais eu d'unité. Chaque race avait apporté avec elle ses cultes particuliers, sa mythologie, et la fusion ne s'est jamais opérée complètement entre ces éléments disparates. Jusqu'à la fin, la grande séparation des races dorienne et ionienne a fait sentir son influence dans les choses religieuses. La Grèce n'a

pas eu d'Église, mais plusieurs chapelles où chaque secte conservait son attachement à certains dieux et à certains rites. Surtout au début de l'organisation sociale des Grecs, ces dissidences furent profondes : il y avait une religion corinthienne, une religion attique, une religion béotienne. Or, la céramique est le miroir fidèle de ces divergences. Il suffit de jeter les yeux sur les vases corinthiens (Salle E), tout remplis de génies fantastiques, de démons ailés, pour comprendre quelle impression vive avaient faite sur les Corinthiens les religions orientales, combien ils s'étaient imprégnés de l'esprit mystique et imaginatif de ces vieilles mythologies. Les curieux vases du Kabirion (Salle L), si étranges et si hideux qu'ils soient, font connaître le caractère tout particulier de la religion béotienne et nous permettent de lever un coin du voile jeté sur les obscurs mystères de la Grèce (*Ath. Mittheilungen*, 1888, pl. 9 à 12). A voir les vases attiques (Salles F, G, L), on sent une religion qui place surtout son action dans l'amour de la cité, dans le culte des héros dévoués au bien du pays, dans l'adoration des phénomènes simples et bienfaisants de la nature; c'est une Bible illustrée dont la naissance de Minerve, les exploits de Thésée et d'Hercule, les aventures de Triptolème protégé par Déméter et Coré remplissent toutes les pages. Ainsi la localisation des idées religieuses en Grèce, ce phénomène qu'il faut surprendre et deviner à travers les textes multiples, où les époques et les régions sont confondues, se dégage nettement et spontanément des études céramiques. Le langage des objets est parfois plus clair que celui des mots; on peut dire aujourd'hui que l'Angleterre et l'Espagne sont toutes deux chrétiennes; mais il suffit d'avoir visité un temple luthérien et une église castillane pour être frappé des divergences qui se cachent sous cette apparente unité.

Entrons maintenant dans le domaine de la philologie pure. Qu'est-ce que l'épigraphie a glané sur ce terrain

nouveau? Elle serait bien ingrate d'en médire, car c'est là qu'elle a fait une de ses plus belles récoltes. Elle y a recueilli une foule de documents importants pour l'histoire des alphabets. Lisez l'ouvrage classique en cette matière, les *Studien* de M. Kirchhoff; vous y verrez que les alphabets de Corinthe, de Chalcis, de Cumes sont débrouillés et éclaircis surtout au moyen de documents céramiques, que les alphabets des langues encore inexpliquées de l'Italie centrale, étrusques, ombriens, osques, etc., ont été fournis par des poteries. La plus ancienne inscription attique se lit sur un vase du Dipylon (*Ath. Mitth.*, 1893, p. 225). C'est encore au moyen des vases que M. Kœhler a démontré l'introduction des lettres ioniennes dans l'écriture courante des Attiques, dès le milieu du v[e] siècle (*id.*, 1885, p. 378), bien avant que la réforme opérée sous l'archontat d'Euclide eût donné force de loi à cette modification dans les documents officiels.

L'histoire de la littérature grecque n'a-t-elle pas été appelée aussi à puiser largement dans ce trésor ouvert à tous? Je ne crois pas qu'on puisse actuellement écrire sur la poésie homérique sans avoir au moins pris une idée de ce qu'était la civilisation de ce temps au moyen du livre de M. Helbig (*Das homerische Epos*, 2[e] édit., 1888; l'*Épopée homérique*, traduct. française de M. Trawinski, 1894), qui a mis à contribution les grandes trouvailles de Troie et de Mycènes, en y adjoignant toute la céramique archaïque, pour reconstituer le tableau exact de l'empire achéen. On se tromperait gravement en pensant que tout se borne à des renseignements sur de menus détails matériels. Que nous importe, dira-t-on, de savoir si Achille avait un casque à nasal ou si Hélène a porté des colliers à longues pendeloques? Rien n'importe, en effet, dans une si mince particularité; mais tout importe dans la physionomie d'ensemble que la masse des petits faits concourt à produire. Les

héros d'Homère sortent de là singulièrement vivants et imposants. Ils nous apparaissent comme de magnifiques barbares, vêtus fastueusement, aimant l'or et les bijoux comme les grandes tueries, de mœurs simples au milieu de leur luxe, mêlant la noblesse des manières et un certain raffinement de politesse aux pratiques les plus sauvages. Leurs paroles, dans les chants du poète, prennent un accent extraordinaire de vérité, maintenant que nous les voyons en pied et que ce n'est plus seulement le conteur qui nous les décrit. Surtout chez les Grecs le costume est tellement en harmonie avec le caractère des personnages qu'on ne peut pas perdre à les connaître matériellement. Depuis que nous nous représentons Agamemnon presque aussi nettement que Charlemagne, il semble que tout s'illumine dans la littérature où il est question de lui, et quand nous lisons le drame d'Eschyle, nous voyons se dresser sous nos yeux, derrière la figure du roi des rois, le décor admirable de Mycènes et d'Argos avec la Porte des Lions dans le fond.

« Aujourd'hui », dit M. Helbig, « nous voyons les personnages de l'épopée sous un aspect très particulier qui n'a rien de commun avec les idées généralement admises. Un homme de notre temps, lisant l'épisode célèbre où Hélène s'avance sur les murailles de la ville vers les vieillards troyens, se représentera à peu près cette scène d'après la frise du Parthénon, avec une grande simplicité dans les costumes et dans les parures. Tel n'était point le tableau qui se déroulait devant l'imagination du poète : il voyait, lui, Priam et les vieillards vêtus de longues tuniques de lin et de manteaux rouges, ornés de beaux dessins, se détachant vigoureusement sur le fond blanc comme neige des vêtements de dessous. Sur le manteau du roi se développe une ornementation figurée, quelque chose comme une bataille... Le visage est encadré d'une barbe en pointe ; la lèvre supérieure est rasée ; de chaque côté des joues pendent des

boucles de cheveux, peut-être maintenues par des spirales d'or. »

« De même, la figure d'Hélène ne correspond guère au type classique : le corps puissant est habillé d'un péplos bigarré, richement orné, imprégné d'un parfum pénétrant, bien serré à la taille; tendus sur les épaules, les bords supérieurs du vêtement retombent sur le sein où ils sont attachés de chaque côté avec une agrafe d'or. Sur le buste s'étale le *hormos* dont l'ambre rouge sombre produit avec l'or des parties constitutives du costume un vigoureux contraste de couleur. La chevelure est disposée en nattes artificielles. La tête est peut-être surmontée d'un bonnet haut et raide, serré au milieu par un bourrelet de couleur, pendant que sur le devant brille l'*ampyx* d'or. Le voile, partant de la coiffe ou du crâne, couvre les épaules et le dos; fait de toile d'une blancheur éclatante, il est comme une douce apparition pour les yeux au milieu du chatoiement des couleurs et du miroitement des métaux qui dominent sur le devant du péplos. Partout des formes conventionnelles et une magnificence qui rappelle l'Orient; nulle part cet abandon plein de dignité et cette harmonie si simple qui caractérisent le véritable hellénisme. »

Je note encore, dans le livre de M. Helbig, une idée fine dont les lecteurs d'Homère peuvent faire leur profit. C'est qu'au fond, la civilisation homérique n'est pas simple. On nous a bercés au collège avec des paroles d'admiration lyrique sur la naïveté et la bonhomie du vieux poète ionien. Il faut peut-être changer d'avis à cet égard. Nous savons maintenant que cette aube de la littérature se place, en réalité, à la fin d'un grand empire, que ces princes achéens qui vont guerroyer en Asie ont derrière eux une longue suite d'ancêtres, que depuis longtemps la Grèce se remuait et s'éveillait au contact des civilisations orientales. Cette prétendue naïveté est la simplicité rude des mœurs à un âge très

ancien, mais il y a déjà des conventions sociales, une sorte d'étiquette et des lois de courtoisie imposées aux hommes de bonne naissance. Les longs discours des héros d'Homère en sont la preuve. Ils savent manier la parole et ils en sont fiers. Rien n'est moins naturel ni moins primesautier, en somme, que leurs façons de converser, que leurs apostrophes longuement méditées en pleine bataille; ce sont façons de grands seigneurs qui savent ce qu'ils doivent à leur rang. Je rappellerai que déjà M. Dumont, en étudiant le style mycénien sur les poteries, y avait trouvé un art à quelques égards vieilli (*Céram.*, I, p. 52), mot qui put sembler paradoxal, appliqué aux produits d'une époque si reculée. Rien n'était plus vrai pourtant que cette observation, et les études de M. Helbig sur la civilisation et la langue homérique viennent en confirmer la justesse.

Après l'épopée, la poésie lyrique et le drame. La vieille céramique du VIe siècle (Salle E) semble bavarder, à grand renfort d'acteurs et d'accessoires, sur le ton des héros d'Homère, cherchant à n'omettre aucun détail, entourant les personnages principaux de leurs parents, comme pour rappeler toute leur histoire et leur généalogie (Carl Robert, *Bild und Lied*, 1881). Puis, sous l'influence du drame naissant, la composition se fait plus nerveuse et plus serrée : le nombre des acteurs diminue, se réduit à l'essentiel, à deux ou trois. Le rôle du chœur et des messagers est visiblement indiqué dans des scènes comme l'Enlèvement de Thétis où un personnage accourt tout effrayé et raconte l'événement à ceux qui n'y assistaient point. La trilogie a peut-être aussi sa part d'influence sur la division en trois sujets qui devient fréquente dans la fabrication des belles coupes à figures rouges (Salle G). Les poésies lyriques de Stésichore et d'Ibycos, les drames d'Eschyle sont la source probable où les céramistes puisent leur inspiration. Des noms nouveaux, des épisodes inattendus se greffent sur

les scènes les plus connues de l'épopée cyclique; ils prouvent que les textes nous conservent seulement une partie des traditions courantes au VIe et au Ve siècle et que les fabricants attiques disposaient d'un fonds de légendes beaucoup plus riche et plus varié que le nôtre. Ces vases apportent donc de précieux éléments d'enquête à l'étude des poèmes grecs aujourd'hui perdus.

Enfin, quand on arrive au IVe siècle, on se trouve en présence de poteries qui, bien qu'elles appartiennent au style de décadence et aux fabriques provinciales de l'Italie méridionale, enrichissent l'histoire du théâtre de renseignements fort utiles. Les artistes dionysiaques, qui faisaient comme nos acteurs modernes des tournées à l'étranger et qui exportaient principalement le répertoire attique, ne furent nulle part plus fêtés et attirés qu'à Tarente. La vogue énorme dont jouissent les drames d'Euripide dans cette ville est attestée par de nombreuses peintures de vases, dues aux artistes tarentins qui reproduisent, non pas par une copie servile, mais, comme dans une sorte de résumé imagé, les inventions les plus pathétiques du célèbre dramaturge (Salle K). Nous y reconnaissons des drames venus jusqu'à nous, comme *Médée*, et même des épisodes empruntés à des pièces perdues, comme *Alcmène* et *Hypsipylé* (Vogel, *Scenen euripideischer Tragœdien in griech. Vas.*, 1886).

Nous devons à M. C. Robert (*Homerische Becher*, dans le 50e *Winckelmannsprogramm*, 1890) l'inventaire et la description d'une quinzaine de vases à reliefs, d'un style médiocre, qui datent du IIIe ou du IIe siècle avant notre ère. Ce sont de simples bols d'argile portant de petites figures estampées en relief et, détail plus instructif encore, des fragments de vers ou d'arguments expliquant le nom et la situation des personnages représentés (Salle L). On y trouve des scènes empruntées à l'*Iliade*, à l'*Odyssée*, à l'*Ethiopis* d'Arctinos, à la *Petite*

Iliade de Leschès, aux poèmes d'Hésiode, aux *Phéniciennes* et à l'*Œdipe* d'Euripide. Ce sont des abrégés de manuscrits sur argile. Rien ne prouve mieux combien des poteries qui payent peu de mine peuvent avoir, scientifiquement, une valeur inappréciable. Jamais un amateur d'art ne daignera s'arrêter devant elles; mais un linguiste passera des journées à les étudier et à les commenter.

Encore un pas et nous serons arrivés au point culminant de cette enquête rapide sur les résultats scientifiques de la céramographie. Je ne veux pas terminer sans dire un mot du résultat le plus merveilleux que la connaissance de l'antiquité doive à l'étude des poteries. Je dis merveilleux, parce que le constraste est plus complet encore entre la condition très humble des objets et l'importance des faits révélés par eux. Il ne s'agit plus, en effet, de vases ornés de sujets peints, de figures plus ou moins habilement dessinées : il s'agit de simples tessons que bien des gens verraient sans déplaisir jeter au coin de la borne. Ce sont des fragments recueillis à Mycènes, à Tirynthe, à Rhodes, en Crète, des vases garnis de cercles, de lacis, de zigzags, parfois de formes végétales bizarres qu'on dirait empruntées à la flore maritime plutôt qu'à la flore terrestre (Salle A). On n'y voit point encore apparaître d'animaux ni de silhouettes humaines; c'est de la poterie presque sauvage. C'est pourtant avec ces modestes dessins qu'on résout actuellement les problèmes les plus obscurs de l'histoire grecque primitive ; c'est grâce à eux qu'on peut établir les rapports des peuplades grecques entre elles, retrouver la chronologie des cités disparues dans une période antérieure à tout document littéraire, antérieure même à l'usage de l'écriture dans le bassin méditerranéen. Ce décor linéaire et végétal, dit *mycénien*, constitue, en effet, un style à part dans l'en-

semble des céramiques connues. Partout où il se trouve, on peut affirmer qu'une même civilisation a régné. S'il est dû à des fabriques locales, disséminées sur l'étendue de la Grèce, des Cyclades et de la côte d'Asie, il faut croire que ces fabriques avaient des relations entre elles ou qu'elles travaillaient d'après des modèles communs, puisqu'elles produisent des dessins identiques. Si un seul centre a exporté en masse cette céramique, il est clair aussi que la diffusion des produits suppose une race commerçante, voyageuse, cherchant sa clientèle dans ces régions. Quelle que soit la solution admise, nous sommes amenés à entrevoir par delà l'âge homérique, bien avant la légendaire guerre de Troie, une Grèce pourvue de fabriques actives, de navigateurs hardis, de comptoirs de commerce, en un mot une civilisation, et cela confirme les faits tout à l'heure rapportés d'après lesquels l'âge homérique aurait été, non pas le commencement, mais la fin d'un régime social.

On a pu même préciser davantage. Il y a quelques années, on a découvert des poteries de ce style en pleine Égypte, dans le Delta (*Journal of hellenic studies*, 1890, pl. 4) ; c'était déjà une orientation vers le foyer inconnu d'où vient le rayonnement qui se fait sentir jusque dans la Grèce barbare. Mais, de plus, on a eu la chance de constater que ces objets se trouvaient dans des couches profondes, mêlés à des antiquités de style égyptien, datant des XVIIIe et XIXe dynasties pharaoniques. Ainsi on tenait du même coup la clef du mystère et la date approximative des premières manifestations artistiques de la Grèce. Elles se placent vers le XVe siècle avant notre ère et, comme il était logique de le supposer, c'est avec l'Égypte, avec le plus grand et le plus proche foyer de civilisation, que se produit le contact le plus ancien que nous connaissions entre la Grèce et l'Orient. Ces vases à décor linéaire ont donc, si l'on me permet ce rappel d'une légende enfan-

tine, joué le rôle des petits cailloux blancs semés à travers le dédale des longues routes tortueuses : ils ont permis à cette partie de l'humanité dont nous sommes, aux races européennes, de retrouver leur chemin dans la nuit de l'histoire et de remonter jusqu'à leur foyer natal. Voilà pourquoi deux archéologues allemands, MM. Furtwængler et Lœschcke, n'ont pas dédaigné de consacrer plusieurs années de travail à recueillir dans tous les musées et à publier en fac-similé exact dans deux grands albums (*Mykenische Thongefæsse*, 1879; *Mykenische Vasen*, 1886) les plus petits spécimens de cette série. Voilà pourquoi nous devons leur donner une place dans nos collections, et l'on reconnaîtra qu'ils n'en sont pas indignes en dépit de leur apparence plus que modeste.

Les fouilles récemment reprises à Troie sous la direction de l'Institut allemand ont démontré une fois de plus l'importance qu'il convient d'attribuer à ces débris céramiques. Le docteur Schliemann avait cru trouver la Troie d'Homère à une très grande profondeur, dans la seconde des sept villes superposées qu'il a découvertes sur l'emplacement d'Ilion. Or, des tranchées plus étendues et des observations plus attentives ont prouvé que la célèbre cité devait être cherchée beaucoup plus près de la surface du sol actuel, dans la couche qui occupe le sixième rang à partir du bas. Dans cette couche on a rencontré de nombreuses poteries du style dit *mycénien*, tout à fait semblables à celles qu'ont fait connaître les fouilles d'Argos, de Tirynthe et de Mycènes. Nous tenons là une preuve palpable de la ressemblance des deux civilisations en Troade et en Grèce au temps d'Agamemnon. Un autre fait confirme cette manière de voir : les grands *tumuli*, qui bordent la côte troyenne et que la tradition regarde comme les restes des tombeaux élevés aux héros pendant la fameuse guerre, contiennent aussi des fragments

céramiques du même genre, c'est-à-dire du style *mycénien*. Ainsi, d'après ces faits, la sixième ville de Schliemann, les *tumuli* troyens et les monuments de Mycènes sont contemporains, et la véracité des récits homériques, comme celle des tragédies d'Eschyle, nous apparaît de plus en plus éclatante. M. Dœrpfeld, le directeur des fouilles, a annoncé avec quelque orgueil ce résultat scientifiquement acquis (*Ath. Mittheil.*, 1893, p. 202-203; *Troja 1893*, p. 61 et suiv.), et il en conclut que les cités placées en dessous de la Troie homérique sont naturellement beaucoup plus anciennes. La deuxième, que l'on regardait autrefois comme la cité de Priam, doit probablement être reculée comme date au delà de l'an 2000 avant notre ère. Quant à la première qui, avec sa céramique tout à fait grossière et ses outils de silex (Salle A), représente l'établissement d'une peuplade vivant dans des conditions voisines de l'état sauvage, elle se perd dans les brumes de l'âge préhistorique.

Ainsi l'horizon, du côté de la Grèce, s'enfonce de plus en plus dans un lointain qui atteint presque le recul prodigieux des antiquités égyptiennes et chaldéennes, et la lumière commence à inonder des espaces autrefois inaccessibles à l'historien. Il y a trente ans, on n'avait aucune idée de la Grèce avant l'an 1000. Il y a quinze ans, on avait déjà conquis cinq ou six siècles sur le passé. Aujourd'hui nous reportons de dix à quinze siècles en arrière les bornes du domaine qu'il nous est permis d'explorer. Il est indéniable que l'honneur de ces grandes découvertes revient surtout à la céramographie.

II

Comment s'est constituée la science céramographique.

Livres a consulter. — Lenormant et de Witte, *Élite des mon. céramogr.*, Introduction des t. I et II; — O. Jahn, Préface du *Catalogue des Vases* de Munich; — Birch, *Ancient pottery*, 2e édit.; — de Witte, *Études sur les vases peints* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1862 à 1865); — Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Grèce propre*, II, p. 3-77.

Les premières études sur les vases peints datent de la fin du XVIIe siècle. La plus ancienne dissertation sur la matière est celle de La Chausse (1690), insérée dans le *Thesaurus* de Græevius. Le plus ancien catalogue de vases est celui de Beger (1708), qui publia le Cabinet d'antiquités de l'Électeur de Brandebourg. On peut considérer sous trois aspects les discussions auxquelles ont donné lieu ces antiquités depuis cette époque jusqu'à nos jours : 1° Où ont été fabriqués ces vases? 2° Comment doit-on interpréter les sujets qui les décorent? 3° Comment établir la chronologie des produits?

I. Centres de fabrication. — Les premiers vases connus venaient d'Étrurie; on en conclut qu'ils avaient été fabriqués par les Étrusques. Ce fut l'opinion de Montfaucon, Buonarota, Gori, Guarnacci, Passeri, Caylus (1719-1752). Le terme de « vase étrusque » passa dans la langue et une grande partie du public continue à s'en servir aujourd'hui, bien que l'impropriété en soit démontrée depuis un siècle environ. Winckelmann,

le premier (1763), eut le sentiment très net que tout dans ces produits attestait une origine hellénique; il proposait de les appeler italo-grecs ou gréco-siciliens, pensant qu'il fallait chercher le centre de cette fabrication dans la Grande-Grèce plutôt qu'en Étrurie. Lanzi (1806) précisa la théorie dans un opuscule. D'Hancarville, Italinsky, Bœttiger, Millin, Millingen, de La Borde (1791-1813) se rangèrent à la même opinion. On cherchait à préciser les centres de fabrique; on indiquait Nola, Locres, Agrigente comme les plus importants; d'autre part, des renseignements de plus en plus nombreux attestaient la présence d'antiquités du même genre en Grèce, principalement à Corinthe et en Attique.

En 1828, la grande découverte de la nécropole de Vulci, d'où sortirent par milliers des vases du plus beau style, faillit amener un retour offensif de l' « étruscomanie ». Mais, malgré les rêveries de Lucien Bonaparte, prince de Canino, malgré les argumentations plus patriotiques que savantes d'Amatis et de Fea (ce dernier expliquait la présence des vases peints en Grèce par une importation venue d'Étrurie), la cause restait entendue pour la majorité des savants. Restait à savoir quelle part on ferait à la Grèce elle-même dans cette production céramique. Etait-il suffisant d'imaginer des colons grecs établis en Italie et y installant des ateliers? Ou bien devait-on croire à une exportation des vases fabriqués en Grèce même? Une opinion intermédiaire s'établit, suivant laquelle il aurait existé en Étrurie, à Vulci et ailleurs, dans l'Italie centrale comme dans l'Italie méridionale, un certain nombre de fabriques locales exploitées par des Grecs, soumises à l'influence directe d'Athènes et recevant à l'occasion des modèles de la métropole. Ce fut le système préconisé par Gerhard, Welcker, le duc de Luynes, Ch. Lenormant (1830-1844). Mais, à côté, une école plus hardie se formait,

indiquant la Grèce, et en particulier l'Attique, comme le point de départ de ce flux immense qui jetait des poteries peintes sur les points les plus divers du monde entier. Dès cette époque, des intransigeants comme Kramer (1837) proposèrent de considérer la fabrique athénienne comme l'origine à peu près unique des vases peints connus, sauf pour l'époque de décadence. O. Müller, plus réservé, parlait seulement d'attribuer à l'Attique beaucoup des vases trouvés à Vulci. Raoul-Rochette, s'arrêtant à mi-chemin et n'osant aller jusqu'à la Grèce, proposait de placer en Sicile le centre importateur. En 1854, O. Jahn résumait le débat dans la préface du *Catalogue de Munich* et se prononçait nettement pour l'origine commune et grecque, principalement attique, de l'ensemble des vases peints, admettant seulement une fabrication spéciale en Lucanie, en Apulie et en Étrurie pour les types de décadence. Bien que cet avis ait prévalu auprès de la majorité des archéologues, on ne peut pas dire qu'il ne rencontre plus de contradicteurs. De Witte a cherché jusqu'à la fin à concilier la théorie des fabriques locales avec celle des produits grecs importés (*Études*, p. 25), et Albert Dumont partageait cette idée (*Céramiques*, II, p. 21-22). En 1879, F. Lenormant protestait encore avec énergie contre la thèse d'O. Jahn (*Gazette arch.*, 1879, p. 113). Je dois dire qu'au contraire, pour ma part, je considère cette théorie comme exacte, et c'est, je crois, l'avis de tous les archéologues de ma génération.

En tout cas, ce qui reste acquis à la science, c'est l'importation, en nombre considérable, des vases grecs en Italie. Une démonstration irréfutable en a été faite par A. Dumont, quand il a montré que beaucoup de signatures d'artistes se retrouvent les mêmes sur des vases découverts en Grèce et sur des vases découverts en Italie. Nous en donnerons une autre preuve en étudiant les vases de Cyrénaïque et de Crimée (Salle M) dont la na-

ture identique ne peut s'expliquer que par un point de départ commun, et, pour certaines raisons historiques, ce point de départ est évidemment l'Attique. On trouve dans tous les coins du monde ancien des vases grecs, sortis de la fabrique athénienne, comme on voit aujourd'hui, disséminés à Londres, à Paris, à Berlin et à New-York, des poteries ou des bronzes japonais fabriqués dans le même atelier de Kioto. Toutefois, on pourra toujours discuter la question des imitations locales, car a-t-on le droit d'affirmer que jamais un Grec de Cumes ou de Syracuse n'a établi sur les lieux une fabrique de vases, semblables à ceux de la métropole? Nous n'en savons rien. Nous pouvons seulement croire que ces imitations, si elles existent, doivent se reconnaître à certains caractères techniques. Tout le monde admet l'existence de ces imitations dans les produits italiotes de la décadence (Salle K); quelques séries archaïques (Salle E) en offrent sans doute aussi des exemples. Mais il paraît probable que pendant la floraison triomphante de la fabrication attique, depuis la seconde moitié du VIe siècle jusqu'à la fin du Ve, toute imitation locale fut rendue inutile en Italie par l'abondance et la qualité des produits importés.

Actuellement, la discussion a changé de terrain. Depuis les travaux de MM. Heydemann, Benndorf et Dumont (1870-1873), qui ont renouvelé l'effort plus ancien et isolé de Stackelberg (1837) s'appliquant à la recherche des produits céramiques issus de la Grèce même, depuis les fouilles qui dans les vingt dernières années ont permis de faire sur le sol grec une récolte presque aussi abondante que dans les nécropoles d'Italie, c'est du côté des fabriques helléniques que l'attention s'est tournée. A quels centres convient-il d'attribuer tel ou tel groupe de vases? Quelle créance doit-on attribuer aux dénominations de vases rhodiens, cyrénéens, corinthiens, chalcidiens, béotiens? On verra au cours de ce

catalogue qu'une foule de problèmes se posent à ce sujet. Il appartient à la science de l'avenir de les élucider et il est probable que les recherches de plus en plus nombreuses dans les pays grecs réussiront à débarrasser un jour l'archéologie de ces incertitudes, comme nous sommes délivrés aujourd'hui de la discussion sur les prétendues fabriques de Locres et de Nola.

Pour distinguer les différentes catégories de vases, on se guide surtout d'après les formes et les ornements. Mais si ces indications sont précieuses pour établir des groupements logiques, elles ne permettent cependant pas de déterminer avec précision le lieu même de la fabrication. La couleur de l'argile peut servir parfois à reconnaître une fabrique quand la matière première a été puisée dans un gisement particulier (vases chypriotes, corinthiens, attiques, étrusques). Dans certains cas l'analyse microscopique de l'épiderme des vases a donné de bons résultats (vases de Santorin, Salle A). Mais, en général, l'argile employée par les céramistes se rencontre la même dans beaucoup de régions très différentes; la même argile prend des tons différents suivant les degrés de cuisson au four, etc.; aussi faut-il user avec précaution de ce critérium. Une donnée beaucoup plus sûre est fournie par les inscriptions; chaque région grecque a eu son alphabet particulier, et il est aisé de déterminer, quand les peintures sont accompagnées d'inscriptions, si le vase appartient à la fabrique corinthienne, chalcidienne ou attique (Salles E, F). Malheureusement ce précieux élément d'enquête fait souvent défaut; c'est pourquoi l'attribution d'un vase à une fabrique spéciale reste dans beaucoup de cas un problème délicat à résoudre. Il faut alors faire intervenir, non pas un élément, mais plusieurs; il faut examiner si l'argile, si la forme, si les ornements, si le style des personnages répondent aux caractères d'une fabrique connue.

II. Interprétation des sujets. — Les archéologues ont mis plus d'un siècle à s'entendre sur la véritable origine des vases appelés primitivement étrusques; ils n'ont pas moins longtemps hésité sur la signification des peintures que portent ces poteries. Les circonstances matérielles des découvertes furent encore une source naturelle d'erreurs qui devinrent très préjudiciables aux progrès de la science céramographique et dont le mauvais effet dure encore. Comme tous les vases étaient trouvés dans des tombeaux, on s'ingénia à chercher le rapport qui pouvait exister entre les morts et ces objets. On compte, au début, trois genres d'explications également fausses : 1° Les vases peints font allusion à la vie du défunt et en retracent par des images plus ou moins allégoriques les événements typiques, jeux de l'enfance, exercices gymniques de l'adolescence, cérémonies religieuses, invocations aux divinités préférées, mariage, mort. Ces vases offerts en cadeau ou achetés par la personne elle-même, placés sur des tables ou dans des niches de ses appartements, ont marqué les différentes phases de son existence et, déposés dans le tombeau, ils lui offrent comme l'image en raccourci de tout ce qu'elle a été sur la terre (Passeri, Millin, Lanzi, Visconti). 2° Les vases peints font allusion à des faits historiques, aux grands événements qui ont eu Rome et Athènes pour théâtre, aux personnages qui ont joué leur rôle dans cette histoire. Trois femmes causant représentent Véturie, mère de Coriolan, délibérant avec sa fille et sa belle-fille si elle se présentera devant son fils pour le fléchir; trois hommes drapés au revers d'un vase représentent l'archonte-roi, l'archonte-éponyme et l'archonte-polémarque d'Athènes (Italinsky). 3° La décoration des vases peints est surtout empruntée à la symbolique des Mystères, et, dans le tombeau, elle est comme l'emblème de l'immortalité promise à l'homme vertueux. Données en présent aux

jeunes gens à mesure qu'ils parcouraient les différents degrés de l'initiation, gardées soigneusement dans quelque partie retirée de la maison, ces images reposaient ensuite près du mort comme la chose la plus précieuse qui pût lui appartenir, comme un secret qui devait être enseveli avec lui. Ces scènes sont énigmatiques pour nous parce qu'elles représentent les cérémonies en usage dans les Mystères; les accessoires qu'on voit aux mains des personnages ou qui sont semés dans le champ forment un langage conventionnel qui cachait aux yeux des profanes le sens profond et moral du tableau (Passeri, Millin, de La Borde, Christie, Böttiger, Creuzer, Lenormant, Biardot). Sur la même idée de sens caché et de rébus antique, Panofka a plus tard greffé une théorie relative aux signatures d'artistes, reconnaissables à certains détails de la composition, Hermaios se révélant par une figure d'Hermès, Douris par une Minerve armée de la lance (δόρυ), Exékias par six guerriers armés de lances (ἕξ, ἀκίς), etc.

On peut dire que, lancée dans cette voie de fantaisies imaginatives, la science céramique allait à la dérive et semblait faite pour justifier les plaisanteries faciles que suggèrent aux ignorants les recherches archéologiques. Un vigoureux coup de barre fut donné encore par O. Jahn pour remettre les esprits dans la bonne voie. Dans sa préface au *Catalogue de Munich*, il repousse avec force tous ces systèmes en montrant qu'aucun d'eux n'a de fondement scientifique, et il pose les bases d'une interprétation rationnelle que la science contemporaine a adoptée en l'appuyant d'arguments nouveaux. En voici les éléments essentiels.

Puisque aucun auteur ancien n'a pris la peine de nous parler des vases peints et de nous expliquer quel en était l'usage, c'est à eux-mêmes qu'il faut nous adresser pour le savoir, en dehors de toute idée préconçue. Les peintures de vases comprennent deux grandes caté-

gories de sujets : les sujets mythiques et héroïques, les sujets familiers. Les deux côtés de la vie antique sont reproduits sous tous leurs aspects; aucun n'est développé à l'exclusion de l'autre. Dans les représentations familières, les artistes semblent éviter avec soin toute allusion à un fait particulier ou à un individu. Ce caractère d'idéalisme se conserve à toutes les époques avec une rigueur qui déconcerte parfois notre curiosité, mais qui montre l'art grec sous son vrai jour. Il n'y a nulle part de réalisme plus vivant ni plus hardi; mais ce réalisme naît tout entier de l'observation des formes, des attitudes, des incidents ordinaires de la vie, de l'étude de l'homme en général, jamais d'un homme en particulier. Que les vases aient été offerts souvent en cadeaux à l'occasion de mariages, qu'ils aient servi dans les cérémonies religieuses, dans les enterrements, qu'ils aient pris place sur les tables, dans les banquets, c'est ce que nous apprennent les peintures elles-mêmes. Mais nous n'avons aucune raison de les considérer comme des ustensiles réservés à une catégorie de personnes ou à des circonstances spéciales de la vie antique; l'usage en devait être général, très répandu et presque journalier. Il est probable que l'on attachait quelque prix à cette vaisselle décorée, comme aujourd'hui on a certains services de table plus riches que les autres; mais les réparations antiques que l'on constate sur un certain nombre de pièces et qui consistent en agrafes de bronze consolidant des parties cassées prouvent qu'un usage réel les exposait à des accidents auxquels on remédiait tant bien que mal. On ne doit pas non plus s'arrêter à l'idée de vases servant d'ornements dans les appartements, car la connaissance que nous avons actuellement du mobilier antique et de l'intérieur des maisons grecques exclut l'hypothèse de bibelots décoratifs analogues à ceux qui encombrent les habitations modernes. Comme les sujets eux-mêmes,

l'emploi de ces vases devait répondre aux deux éléments de la vie antique, vie religieuse et vie familière, qu'on sait avoir été intimement mêlées et confondues.

Il est d'ailleurs facile de distinguer dans l'ensemble quelles étaient les catégories de vases qui avaient une destination spéciale. En effet, dans ce cas, la forme et le sujet représenté indiquent l'intention du fabricant. Telles sont les amphores panathénaïques (Salle F) qui, données en prix dans les grandes fêtes athéniennes, contenaient l'huile sainte offerte au vainqueur; l'image de Minerve est presque toujours représentée sur une des faces dans une attitude et par un procédé technique de silhouette noire qui se sont conservés les mêmes depuis le VIe jusqu'au IVe siècle; une inscription donnant le nom de l'archonte en charge précise parfois la date du monument (Salle M); enfin le revers est réservé à la représentation du concours (course, pugilat, etc.) dans lequel l'athlète avait été proclamé vainqueur. Tels sont aussi les lécythes blancs polychromes (Salle L) qu'on plaçait remplis de parfums autour du lit du mort ou sur son tombeau : la couverte délicate, la couleur peu cuite, ne permettaient guère à ces produits de sortir de la région où ils étaient fabriqués; les scènes qui décorent les parois sont presque toujours d'ordre funéraire (exposition et transport du mort, offrandes au tombeau, Charon et Hermès psychopompe). Telles sont encore les amphores apuliennes et lucaniennes (Salle K) qui montrent les parents réunis autour de l'édicule funéraire où se tenait le défunt ou bien autour de la stèle de son tombeau. Mentionnons enfin les pyxis qui renfermaient les bijoux offerts aux jeunes fiancées, les loutrophores (Salle L) qui contenaient l'eau du bain nuptial, les aryballes et alabastres (Salle E) indispensables à tout athlète ou à tout éphèbe pour se frotter d'huile dans les palestres, les vases à rafraîchir comme le psykter, les petits lécythes à par-

fums (Salle F) qui servaient aux femmes pour leur toilette, etc., et l'on aura une idée de la destination toute pratique de certains vases, des « spécialités » que comprenait le grand ensemble de la fabrication céramique.

L'interprétation des sujets a été singulièrement éclaircie et simplifiée par ces éléments d'information. Elle ne consiste plus à deviner des rébus; elle envisage la série entière des peintures de vases comme un immense album qui évoque toutes les formes de la vie antique dans ses manifestations les plus diverses.

III. Chronologie des vases. — C'est un des points les plus délicats de la science céramique, celui qui prête le plus aux discussions, et le dernier mot est loin d'être dit sur ce sujet. Gerhard admettait que les vases les plus anciens pouvaient remonter au IXe ou Xe siècle avant notre ère, que la floraison se plaçait au Ve et au IVe siècle, la décadence au IIe, et que probablement la fabrication cessait au Ier, entièrement supplantée par la métallurgie (cf. Birch, I, p. 222). Millingen divisait l'ensemble en trois périodes : ancien style de 700 à 450; beau style de 450 à 228 ; style récent de 228 à la Guerre Sociale; disparition au Ier siècle av. J.-C., les villes grecques de l'Italie étant retombées dans la barbarie. Kramer distinguait aussi trois époques : style ancien de 577 à 457; style sévère de 457 à 417; beau style de 417 à 377; il ne donne pas d'indication pour les séries de décadence. De Witte a établi les éléments d'un groupement plus détaillé : 1° Vases de style primitif, remontant à dix et même douze ou treize siècles avant notre ère (Salle A). 2° Vases de style asiatique ou oriental, vases corinthiens, au VIIe siècle (Salle E). 3° Vases à figures noires aux VIe et V^e et même au IVe siècle avec affectation d'archaïsme (Salle F). 4° Vases à figures rouges aux Ve et IVe siècles (Salle G). 5° Vases à fond blanc, même époque (Salle L). 6° Vases à dorure et rhy-

tons, IVe siècle (Salle H). 7° Vases à couverte noire et à reliefs, IVe siècle (Salle H). 8° Vases de la décadence italiote, IIIe siècle (Salle K). 9° Vases noirs à ornements blancs, IIIe siècle (Salle K). La fabrique cesse au IIe siècle après l'interdiction des Bacchanales par le sénatus-consulte de 186 av. J.-C. On trouve encore des vases peints dans un tombeau daté de l'an 67, sans qu'on puisse dire si ce fait est dû à une persistance dans la fabrication ou à la conservation des vases dans une famille qui les aurait déposés plus tard dans une sépulture commune.

Cette dernière classification peut être acceptée dans l'ensemble, mais certains points, sujets à revision, sont actuellement à l'étude. On croit pouvoir placer la floraison de la céramique mycénienne entre le XVe et le XIIe siècle avant notre ère ; les fragments de Santorin seraient même plus anciens et atteindraient le XXe siècle. Certaines séries chypriotes, du style géométrique, sont placées par quelques archéologues avant l'an 2000. Les plus anciens spécimens de la Troade sont reculés jusqu'à l'an 3000 et même au delà. La naissance du système à figures rouges est, depuis les dernières fouilles de l'Acropole d'Athènes, reportée vers la fin du VIe siècle. On tend aussi à remonter la date des vases de décadence italiote, à les placer au IVe siècle et à ne pas dépasser le IIIe comme limite de la fabrication des vases peints. Enfin il ne semble pas que l'interdiction des Bacchanales ait rien à faire avec la disparition d'une industrie qui s'est éteinte naturellement quand, à partir du IIIe siècle, la céramique à reliefs a pris définitivement le dessus et supplanté l'ancien procédé. Si ces conclusions ne sont pas acceptées de tous, elles représentent du moins l'opinion courante et trouveront, au fur et à mesure des découvertes, les raisons d'être confirmées ou modifiées. Rappelons seulement que pour dater un vase ou une série de vases, il faut tenir compte de trois éléments :

1° *Les circonstances de la découverte.* — Les observations des fouilleurs sont très utiles pour établir à quelle profondeur, en compagnie de quels objets les poteries peintes ont été trouvées. Plus d'une fois on a tiré des conclusions assez sûres de monnaies, d'inscriptions découvertes au même endroit. Ailleurs, il a suffi d'observer avec soin le contenu des tombeaux pour remarquer que dans telle période une catégorie de vases est tout à fait absente, qu'elle apparaît timidement dans la période suivante, puis qu'elle abonde dans une troisième couche, et ainsi de suite. On établit de cette façon des synchronismes qui sont de la plus haute importance pour déterminer, sinon la date exacte des objets, au moins l'époque relative des différents groupes d'antiquités. Pour cette raison, il est profondément regrettable que tant de fouilles soient faites sans aucun contrôle scientifique, par des paysans ou des marchands en quête d'objets à vendre, ou même que des explorateurs mieux instruits négligent de rédiger des procès-verbaux de fouilles détaillés. On ne saura jamais tout ce que la science a perdu dans ce gaspillage qui a épuisé toutes les nécropoles d'Italie et de Grèce sans aucun profit pour la connaissance exacte des provenances et des concomitances.

2° *La technique et le style.* — A défaut de renseignements sur la trouvaille, il faut s'en remettre à l'étude du vase lui-même ou du groupe de vases qu'on a sous les yeux. La forme est un précieux conducteur chronologique et, comme nous l'avons dit, certains musées font reposer tout leur classement sur les différences de formes, car il est reconnu que chaque type de vase, coupe, amphore, cratère, a subi à travers les siècles une série de transformations régulières et méthodiques qui dénoncent le style d'une époque, comme le galbe d'un chapiteau révèle à un architecte la date approximative d'un édifice. Un cratère de la décadence est

aussi différent qu'un cratère archaïque du type adopté au siècle de Périclès.

A la forme se joignent les détails de technique dans la couleur et dans le dessin. Chaque époque a eu sa manière de peindre sur l'argile, d'abord en noir simple, puis avec des retouches rouges ou blanches. A partir du VIe siècle seulement le blanc est employé à indiquer les chairs nues des femmes. Depuis les origines jusqu'à l'époque des Pisistratides, on a peint les figures et les ornements en silhouette noire sur le fond de terre ou sur un enduit préalablement appliqué à l'argile : c'est la grande catégorie des *vases à figures noires* (Salles A, E, F). A la fin du VIe siècle on retourne le procédé : les figures et les ornements sont réservés sur le fond d'argile avivé et lustré, tandis que le noir remplit tous les intervalles laissés libres entre ces figures ou ces ornements : c'est la grande catégorie des *vases à figures rouges* (Salles G, H, K). Les retouches de couleur, vives et nombreuses sur les vases à figures noires du VIIe et du VIe siècle (Salles E, F), deviennent plus rares sur les vases à figures rouges de la fin du VIe siècle et de la première moitié du Ve (Salle G). La polychromie renaît vers le milieu du Ve siècle avec la fabrication des coupes à fond blanc et des lécythes funéraires ; elle admet des tons variés, rouge et même vermillon, bleu et vert, jaune et noir ; elle y joint parfois des applications de dorures (Salle L). Les retouches blanches sont semées avec prodigalité sur les vases de la fin du Ve et du IVe siècle (Salle H). Les fabriques italiotes les emploient aussi avec prédilection et y joignent parfois du jaune orangé, du rouge vineux (Salle K). On peut donc dire que le coloris d'un vase dénonce à la fois à quelle fabrique et à quelle époque il appartient.

A plus forte raison est-il facile de reconnaître la date d'après le style et les procédés techniques du dessin. Les plus anciens peintres représentent la figure par

un simple contour grossièrement tracé, puis par une silhouette opaque dans laquelle on voit bientôt certaines parties s'éclaircir et laisser apercevoir l'œil, les cheveux, le vêtement (Salle A). On invente vers le VIIe siècle le trait incisé pour indiquer dans la masse opaque les détails expressifs (vases corinthiens) ; on arrive au même résultat par un trait réservé sur le fond d'argile (rhodiens) ou par une ligne tracée en blanc (ioniens) par dessus le noir (Salles A, E). Le trait incisé domine et annule tous les autres procédés chez les Attiques du VIe siècle (Salle F). La révolution de la technique à figures rouges fait abandonner peu à peu le burin, et le pinceau est bientôt seul chargé de rendre toutes les finesses de la musculature, ou du vêtement, ou de la draperie (Salle G). Le dessin, jusqu'alors raide et sec, gagne rapidement en souplesse. Les premiers vases à figures rouges conservent cependant un certain archaïsme qu'on appelle le « style sévère ». Le dessin s'émancipe définitivement dans la seconde moitié du Ve siècle ; il devient même trop facile et un peu rond, tendant à la surcharge et à la minutie, vers la fin du Ve et au IVe siècle (Salle H). Chaque fabrique italiote, pendant le IVe et le IIIe siècle, se reconnaît à une façon de dessiner qui lui est propre et que nous aurons à analyser de près (Salle K).

3° *Les inscriptions.* — Beaucoup de vases portent des inscriptions, le plus souvent peintes, quelquefois gravées. Les plus importantes se rapportent aux fabricants eux-mêmes et nous donnent les noms des artistes qui ont façonné la poterie ou qui ont composé et dessiné le sujet. M. Klein a dressé la liste de ces signatures dans un livre qui est indispensable à quiconque s'occupe de céramographie (*Die griech. Vasen mit Meistersignaturen*, 2e édit., Vienne, 1887). On connaît actuellement plus de cent noms de fabricants dont la moitié environ ont peint en figures noires et l'autre

moitié en figures rouges. Leurs noms se répartissent sur une période qui va du VII[e] au IV[e] siècle av. J.-C. ; mais la très grande majorité appartient à l'époque placée entre Pisistrate et Périclès (Salles E, F, G). On arrive ainsi, pour cet âge qui est le plus important de tous dans l'histoire de l'art, à reconstituer les différentes écoles de peintres qui se sont succédé durant quatre ou cinq générations.

Les résultats chronologiques, fournis par les noms de fabricants, trouvent un complément précieux dans un autre genre d'inscriptions peintes sur les vases : ce sont les noms d'éphèbes dont nous devons également le recueil à M. Klein (*Die griech. Vasen mit Lieblingsinschriften*, Vienne, 1890). Ces noms, accompagnés ordinairement de l'épithète καλός, paraissent désigner les jeunes gens les plus en vue dans la société athénienne, ceux qui attiraient, par leur naissance, leur richesse ou leur beauté, l'attention du public. Quelques-uns sont historiques (Léagros, Glaucon, etc.) et ont fourni de précieuses indications chronologiques. De plus, comme ils sont souvent réunis sur le même vase avec un nom de fabricant, on s'en sert pour la chronologie des peintres eux-mêmes ou pour rapporter à leur atelier des œuvres non signées. Par exemple, le nom de l'éphèbe Léagros se rencontre sur les poteries de quatre fabricants, Chachrylion, Euxithéos, Euphronios, Euthymidès ; il s'ensuit que ces quatre potiers ont vécu à la même époque, et, d'autre part, si l'on rencontre un vase sans signature de fabricant, mais portant le nom de Léagros, on est induit à l'attribuer à l'un des quatre maîtres précités. Nous avons donc avec les noms de fabricants et les noms d'éphèbes un double instrument de classement.

Un troisième groupe d'inscriptions très nombreux est constitué par les noms donnés aux personnages ou même aux objets dessinés sur le vase. Dans ce cas la

forme des lettres fournit des points de repère importants : les caractères archaïques A Ε ⊕ M N D, le Σ à trois branches ou le Σ à quatre branches qui est plus récent, la présence des lettres Λ, H, Ω qui s'introduisent assez tard dans l'écriture courante du ve siècle, sont autant de particularités à noter. Nous avons parlé plus haut (p. 45) des différents alphabets locaux dont l'emploi n'est pas seulement un indice de provenance, mais aussi de date, car ils disparaissent progressivement devant l'usage d'un alphabet courant, commun à toutes les régions grecques. Il en est de même des formes dialectales dont les séries archaïques offrent parfois des exemples intéressants (P. Kretschmer, *Die griech. Vaseninschriften*, 1894).

Un dernier genre d'inscriptions, malheureusement très peu nombreux, est le seul qui donne des dates tout à fait sûres et chiffrables : ce sont les noms d'archontes athéniens en charge peints sur quelques amphores panathénaïques du IVe siècle (Salle M). Douze vases sont ainsi placés dans une période qui va des années 367 à 313 avant notre ère et permettent d'étudier le style archaïsant à figures noires, conservé par tradition religieuse jusqu'à une époque basse où les vases à figures rouges inclinent eux-mêmes à la décadence.

IV. Conclusion. — On voit que les éléments ne manquent pas pour étudier un vase sous toutes ses faces et pour en déterminer l'origine et la date autant que faire se peut. Il faut reconnaître que dans beaucoup de cas on ne saurait espérer des réponses très précises à toutes les questions. Surtout en ce qui concerne la chronologie, nous croyons téméraire de chercher des dates en chiffres et nous ne saurions conseiller aux étudiants d'écrire, comme certains archéologues, que tel vase a été fabriqué vers 460. Il convient d'être plus prudent et de se contenter d'approximations qui laissent

une latitude de vingt à trente ans ou même davantage. Ce qu'on peut dire, et c'est là le résultat le plus heureux des travaux modernes, c'est que les groupements céramiques sont établis actuellement d'une façon assez serrée pour ne pas laisser de trous ni de graves lacunes entre eux. L'ensemble forme un bloc, ou, si l'on veut, une superposition d'assises dont on ne peut guère changer l'ordre respectif. Il en résulte qu'une date trouvée pour une série détermine à peu près la date de toutes les autres. Par exemple, depuis qu'on s'est assuré par les fouilles de l'Acropole d'Athènes qu'une bonne partie des peintures à figures rouges doit être reportée avant les Guerres Médiques, on a été conduit par là même à adopter une date assez haute (époque de Solon et de Pisistrate) pour les principaux maîtres qui représentent la floraison de la céramique à figures noires. L'époque de cette floraison détermine à son tour la date de la série corinthienne qui la précède ; la série corinthienne, reportée vers le début du VIe et vers le VIIe siècle, fait reculer les catégories plus anciennes, comme celle de Rhodes, vers le milieu et le commencement du VIIe siècle, et ainsi de suite. De proche en proche, on établit une chronologie fondée tout entière sur un classement rationnel. Il ne faut pas se dissimuler que ce sont encore des pierres d'attente et qu'une découverte nouvelle, fixant un nouveau point de chronologie, pourra déranger quelques-unes des dates admises. L'essentiel est de comprendre que l'enchaînement des séries est logique, et que toute date à introduire ne modifie plus la construction d'ensemble, au moins dans ses éléments constitutifs.

Un autre principe, mis en lumière par la science contemporaine, c'est qu'il faut étudier le vase peint comme une unité, un tout, dont les parties sont indissolubles. On ne s'occupait guère autrefois que du sujet représenté ; aujourd'hui on n'attache pas moins d'im-

portance à la technique de la fabrication, à la forme du vase, aux ornements, aux détails du coloris et du dessin. C'est par ces observations minutieuses qu'on pénètre dans l'intimité de l'artiste, qu'on surprend sa manière de faire, ses habitudes de métier, ses types favoris; ce sont autant de marques personnelles qui permettent souvent d'attribuer avec une quasi-certitude à un atelier déterminé une œuvre que l'auteur n'a pas pris la peine de signer. On peut appliquer ainsi à la peinture antique les procédés d'investigation qui de nos jours, dans le domaine de la peinture moderne, ont renouvelé entièrement l'histoire des écoles flamandes et italiennes.

III

Comment s'est formé le Musée de vases antiques du Louvre.

Tout ce qu'on a dit jusqu'à présent sur ce sujet tient dans une note brève et inexacte d'O. Jahn qui écrivait en 1854 : « La collection du Louvre est constituée par un choix de vases venus de la Bibliothèque Vaticane, par l'achat de la première Collection Durand et par quelques acquisitions isolées » (*Catalogue de Munich*, p. XVIII, note 28). Grâce aux archives du Musée, je puis retracer d'une façon beaucoup plus précise l'histoire de notre collection et montrer par quelle série d'efforts progressifs elle est arrivée à l'état prospère où nous la voyons.

Il y a presque exactement un siècle que les premiers vases antiques ont fait leur entrée dans les galeries du Louvre. Avant la Révolution, le Cabinet du Roi, devenu aujourd'hui le Cabinet des Antiques à la Bibliothèque nationale, avait seul le privilège d'en posséder d'assez nombreux spécimens, grâce à la belle collection donnée à Louis XV par le comte de Caylus en 1765 (Babelon, *le Cabinet des Antiques*, p. XII); quelques-uns ornaient les appartements royaux de Versailles. En 1793, le même établissement s'enrichit d'une partie des antiquités conservées auparavant au Cabinet Sainte-Geneviève et à l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés; on y trouva sans doute des vases peints, mais les renseignements précis font défaut, car ces opérations furent exécutées à une époque très trou-

blée, dans le plus grand désordre et au milieu de vols incessants (Babelon, p. xiv). Le comte de Clarac écrivait en 1825 au comte de Forbin que la collection de la Bibliothèque royale comprenait à peine deux cents vases, parmi lesquels il y en avait fort peu de beaux. En effet, sous le premier Empire, toutes les acquisitions de ce genre furent faites au profit du Louvre, et c'est Napoléon qui constitua définitivement une section de céramique antique dans le Musée. Il ne faisait d'ailleurs que se conformer à une tradition établie par la Convention, car dans une délibération du 1er thermidor an V (1797), relative au transfert à Paris des objets d'art réunis dans le palais de Versailles, figure la mention de cinq vases étrusques que l'on réclame pour le Louvre, nommé alors « Musée central des Arts ».

A la fin de 1800 ou en 1801 arrivèrent à Paris douze vases de la Bibliothèque Vaticane, cédés avec d'autres objets d'art par le pape en vertu d'une clause spéciale du traité de Tolentino. Arrivés en mauvais état, la plupart furent confiés, pour être recollés et réparés, au peintre Lagrenée jeune qui mit plus de dix-huit mois à terminer ce travail délicat. Au mois de juillet 1802, on décida de les exposer dans la galerie d'Apollon sur de précieuses tables venues de Florence.

Au mois d'octobre 1802, nouveau convoi d'antiquités. Celui-là était un don particulier du roi de Naples à la femme du premier Consul ; il se composait de peintures, bronzes, bijoux et vases provenant tous de Campanie. On les déposa à la Malmaison et le Louvre n'en bénéficia nullement. Après son divorce avec Napoléon, Joséphine conserva en toute propriété ce qui était à la Malmaison, et c'est seulement après sa mort, survenue au printemps de 1814, que le Musée Royal put acquérir en vente publique trois vases de cet ensemble. Quelques autres, ayant échu au chevalier Durand, devaient également prendre place plus tard dans nos

galeries, après l'acquisition faite en bloc de la collection de cet amateur.

Dans la même année 1802, Millin, publiant quelques vases de M. Paroi, dit qu'une commission a été instituée par le gouvernement pour examiner ces antiquités (*Monum. inédits*, I, p. 133, note 1). Les négociations durent échouer, car j'ai retrouvé les mêmes vases de Paroi, avec l'étiquette de la Collection Durand, et c'est encore par cette voie qu'ils ont dû arriver beaucoup plus tard au Louvre.

En 1808, une pièce d'archive mentionne, parmi les objets désignés en Italie comme aptes à enrichir le Musée français, cinq vases étrusques de Bologne, un de Milan, trois de Rome.

Jusqu'en 1815, la section céramique du Louvre se composa de cinquante-quatre vases. La plupart étaient placés dans les entre-colonnements de la grande galerie de peinture, au fond de cette même galerie ou auprès des portes, en général sur des fûts de colonnes.

Lorsque les alliés entrèrent à Paris après les Cent-Jours et reprirent aux musées français les œuvres d'art dont l'empereur les avait enrichis pendant ses conquêtes, ils ne trouvèrent à mettre sur la liste des cinq mille deux cent trente-trois objets qu'ils remportaient que seize vases étrusques qui furent enlevés le 18 octobre 1815 par le sculpteur Canova, naguère comblé de bienfaits par Napoléon, maintenant commissaire des Etats ecclésiastiques et plus âpre que personne dans ses revendications. Malgré les énergiques protestations du baron Denon, directeur du Musée, il réussit à se faire livrer plusieurs des objets régulièrement cédés par des traités de paix ou envoyés en cadeaux. Neuf vases, voilà exactement à quoi se réduit le fonds céramique provenant des anciennes collections italiennes, après le départ des Alliés. On jugera s'il convenait de le représenter comme une des richesses constitutives

de notre Musée, à côté de la collection Durand qui y a fait entrer plus de deux mille poteries.

Réduite au chiffre modeste de trente-huit numéros, la collection céramique du Louvre ne prit quelque importance qu'en 1818, après l'achat de la collection Tochon qui comprenait cinq cent soixante-quatorze vases. Ils furent exposés en 1823 dans une salle du côté du midi, avec les objets d'art et de curiosité du Moyen-Age. M. Tochon avait cédé en même temps au Musée quatre-vingt-sept planches gravées sur cuivre destinées à la publication de ses antiquités; elles font actuellement partie de la Chalcographie (*Catalogue*, 1881, p. 83-88, n[os] 1380-1466). Quelques vases achetés à Fauvel, consul de France en Grèce, d'autres rapportés du Levant par le comte de Forbin, portèrent le chiffre total, dans la même année, à six cent quarante-cinq. De 1819 à 1824, après la vente de la Malmaison et un nouvel envoi du comte de Forbin, ce chiffre monta à six cent soixante.

En 1825 se place une des plus grandes acquisitions qui aient enrichi le Louvre : c'est celle de la collection appartenant au chevalier Edme-Antoine Durand. Elle comprenait un total de 7,380 objets qui furent payés 480,000 francs en six annuités. Sur cet ensemble on comptait 2,260 vases antiques (peints et non peints). Cet accroissement subit détermina la création d'un local spécialement affecté à la céramique; on décida que les vases de la Collection Durand seraient réunis à ceux de la Collection Tochon et à ceux qui se trouvaient déjà dans la grande galerie de peinture. Les appartements situés au premier étage, bordant le côté sud de la cour du Louvre, furent transformés, et le 1[er] décembre 1827, on inaugurait, sous le nom de « Nouveau Musée Charles X », quatre salles renfermant, avec les émaux et les petits objets de la Renaissance, toute la céramique antique (terres cuites, vases et lampes). Le Musée des

vases antiques était fondé; deux mille deux cent cinquante-cinq poteries furent exposées aux yeux du public, le reste déposé en magasin.

Après ce grand effort, les acquisitions se firent naturellement plus rares dans les années suivantes. De 1827 à 1848, on ne compte que cinquante-deux vases de plus, provenant de plusieurs ventes faites après décès, comme celles du prince de Canino, du chevalier Durand qui avait formé une seconde collection, de Fauvel, Révil, baron Rouen, etc., et d'achats faits par l'administration à des particuliers. De 1849 à 1863, environ trois cents pièces entrèrent dans cette partie du Musée, qui conserva le nom de Galerie Charles X. La plus importante série était due aux fouilles de Vattier de Bourville, consul de France en Cyrénaïque, qui, outre un grand nombre de figurines en terre cuite, céda au Musée, en 1851, environ deux cents vases recueillis dans la nécropole de Ben-Gazi. Au moment où commençaient les négociations pour l'achat de la collection Campana, la céramique antique était représentée dans les quatre salles du Louvre par deux mille six cents pièces.

1825 et 1863 sont les deux dates capitales dans l'histoire que nous retraçons ici. La première avait vu l'entrée de la Collection Durand qui constituait définitivement notre musée céramique ; la seconde vit l'entrée de la Collection Campana qui assurait à ce même musée la suprématie sur tous les autres. L'achat, consacré en 1861 par un vote du Corps législatif, fut conclu pour la somme de 4,800,000 fr. Exposés en 1862 aux Champs-Elysées, les objets passèrent au Louvre en 1863. Prélèvement fait sur l'ensemble de ce qui était destiné aux musées de province, le Département des antiques reçut 50 peintures, 300 marbres, 1,000 inscriptions, 600 bronzes, 1,600 terres cuites, une riche série de bijoux et de verreries, plus de 2,000 vases peints et

1,400 non peints. Les locaux anciens étant insuffisants pour loger toutes ces richesses, on procéda à l'aménagement d'une nouvelle galerie dans la partie du premier étage qui borde le quai, parallèlement à l'ancien Musée Charles X. Sous le nom de Musée Napoléon III, neuf salles nouvelles furent ouvertes au public le 15 août 1863. Le chiffre total des vases antiques était porté d'un coup à six mille ; il devait rester à peu près stationnaire jusqu'à la fin de l'Empire.

De 1870 à 1893, la dotation très mince du budget des Antiques n'a pas permis de renouveler les retentissants exploits des périodes précédentes. En vingt-trois ans, tandis que les musées étrangers s'accroissent et s'enrichissent plus que jamais, on ne voit entrer au Louvre que quatre cent cinquante vases environ, tous provenant d'acquisitions isolées, faites plus souvent à des particuliers que dans les ventes publiques où il devient de plus en plus difficile de lutter contre des adversaires fortement outillés. Pour obvier le mieux possible aux inconvénients de cette situation, l'administration a cherché surtout, pendant cette période, à se procurer des pièces provenant de la Grèce même ou des colonies grecques, pensant que l'ancien fonds constituait un groupe suffisant pour représenter la céramique trouvée en Italie, et qu'il fallait plutôt consacrer ses efforts à des séries nouvelles, auxquelles les fouilles des vingt dernières années donnaient un intérêt particulier.

IV

Comment est classé le Musée de vases antiques au Louvre.

Il y a une dizaine d'années, le musée de vases comprenait encore deux parties distinctes : l'ancien fonds placé dans la Galerie Charles X, la collection Campana placée dans la galerie parallèle. La préparation du présent catalogue a d'abord exigé le remaniement complet de plusieurs salles pour établir le classement des objets d'après une division plus logique. Actuellement la fusion des deux anciennes parties est accomplie et l'ensemble comprend onze salles désignées par les titres suivants :

A. Origines comparées (Phénicie, Troade, Chypre, Rhodes, Attique et Béotie).

B. Terres cuites (Myrina, Italie).

C. Vases étrusques trouvés en Étrurie.

D. Antiquités grecques et étrusques, trouvées à Cervetri (anc. Cæré).

E. Vases de style ionien, chalcidien et corinthien, trouvés en Italie.

F. Vases attiques à figures noires, trouvés en Italie et en Sicile.

G. Vases attiques à figures rouges, trouvés en Italie et en Sicile.

H. Vases à reliefs, trouvés en Italie.

I et J sont omis pour laisser place aux deux salles de verreries, peintures et petits marbres antiques qui forment enclave dans la série céramique.

K. Céramique italiote (Apulie, Campanie, Lucanie, Étrurie).

L. Céramique grecque, trouvée en Grèce.

M. Céramique grecque, trouvée en Asie Mineure, Crimée, Cyrénaïque et Égypte.

Le choix d'une méthode de classement a été particulièrement délicat. En effet, un système de groupement en exclut nécessairement beaucoup d'autres qui auraient, eux aussi, des avantages sérieux. Autrefois on classait les vases d'après les sujets représentés (sujets religieux, sujets héroïques, sujets familiers, etc.), méthode qui n'était pas sans utilité, puisque la peinture constitue en somme la partie la plus intéressante du vase. Mais un tel classement avait l'inconvénient grave de ne respecter ni les provenances, ni les centres de fabrication, ni la chronologie, bases fondamentales de l'histoire du dessin et de la peinture. Aujourd'hui plusieurs musées ont réglé leur organisation d'après un double principe : 1° déterminer les fabriques; 2° ranger chronologiquement les produits de chaque fabrique d'après les formes et les types d'ornementation. Ce système, incomparablement supérieur au précédent, laisse encore subsister certaines lacunes. D'abord toutes les provenances sont confondues : qu'un vase corinthien, par exemple, ait été trouvé en Grèce ou à Rhodes ou en Italie, il prend place dans le même groupe. Il est vrai qu'on obvie à cet inconvénient par une table de matières indiquant à la fin du catalogue les provenances des objets; mais c'est, dans ce cas, un travail très pénible pour le visiteur que de retrouver parmi des milliers de vases ceux qui viennent d'un même pays, et bien peu de gens songent à faire ces laborieuses recherches. En outre, ce classement a le désavantage de séparer des produits appartenant en réalité au même atelier. Nicosthène, par exemple, a signé des amphores, des coupes, des œno-

choés et un cratère; la division par formes dissémine l'œuvre entière d'un artiste, au lieu de la présenter dans son ensemble.

Pour ces raisons, nous avons cru devoir adopter un plan différent. Il repose sur deux éléments essentiels : le classement chronologique, le classement géographique. En parcourant, par exemple, la galerie de A à K, on suit dans l'ordre des temps la progression de l'industrie céramique grecque depuis les origines jusqu'à la décadence; de même, dans chaque série, le numérotage indique, autant que possible, l'ordre chronologique. D'autre part, en étudiant séparément chaque salle, on se rend compte des produits que fabriquait ou que recevait par voie d'importation une région déterminée. Par exemple, dans la Salle A, on voit dans des vitrines distinctes les vases de Chypre et la céramique trouvée à Rhodes, et l'on peut juger des influences artistiques ou commerciales qui dominent dans chacune de ces îles. La poterie de Myrina est tout entière réunie aux terres-cuites provenant de la même nécropole dans la Salle B. La Salle C présente l'histoire du *bucchero italico* et du *bucchero nero* en Étrurie. Dans la Salle L on ne trouvera que des vases provenant de la Grèce ou des îles immédiatement rattachées à la Grèce. La Salle M contient l'histoire des exportations attiques en Cyrénaïque et en Crimée, etc.

Nous avons donc mis en première ligne l'enseignement qui résulte de la découverte même des objets dans telle ou telle région. En voyant réunis les produits trouvés dans un même pays, on embrasse d'un coup d'œil l'histoire artistique et commerciale de cette contrée. A celui qui veut étudier les mutations de formes à travers les âges, celles de l'amphore par exemple, il est très facile, en parcourant nos galeries, de retrouver et de regarder les vases qui appartiennent à cette catégorie, sans recourir à aucune comparaison

de tables et de numéros. Le classement géographique a donc l'avantage de faciliter l'étude historique de l'ensemble sans gêner l'étude technique du détail. On observera d'ailleurs que c'est aujourd'hui la seule méthode scientifique employée pour tous les *Corpus*, qu'il s'agisse d'inscriptions ou d'œuvres d'art; elle doit donc être appliquée aussi aux vases.

Nous n'avons pas renoncé pour cela au groupement si commode et si instructif des formes, car dans l'intérieur de chaque série on trouvera fréquemment employé ce mode de classement. Mais nous ne l'avons pas considéré comme un critérium unique et suffisant. Deux vases peuvent se ressembler singulièrement dans la forme comme dans l'ornementation, et provenir de deux ateliers différents. Par contre, deux vases très différents de forme et de technique ont pu être signés par le même fabricant. Dans certains cas, surtout à l'époque de la peinture perfectionnée ou de la décadence, le sujet lui-même et le style du dessin nous ont paru être des guides encore plus sûrs pour la chronologie et la détermination des fabriques.

On remarquera que chaque salle a un numérotage spécial. Pour citer un vase du Musée, il faut donc le désigner : 1° par la lettre de la salle; 2° par son numéro d'ordre. Par exemple, le grand cratère du Dipylon sera indiqué de la façon suivante : Louvre A 517; l'amphore à mascarons de Lasimos : Louvre K 66. Cette double désignation n'impose pas beaucoup de peine à ceux qui publient des études sur notre collection, et elle a l'avantage de rendre le numérotage plus clair et plus durable. On sait, en effet, du premier coup dans quelle salle se trouve le vase cherché. De plus, les entrées nouvelles qui se produisent après la rédaction d'un catalogue constituent assez vite un appendice important qu'il devient difficile d'insérer dans l'ancienne liste. Qu'on les numérote à la suite,

comme au Musée de Berlin, ou qu'on les intercale à leur place avec des chiffres supplémentaires, comme nous l'avons fait, on aboutit nécessairement, après un certain nombre d'années écoulées, à une réforme du numérotage. Etant donné le nombre considérable des objets exposés au Louvre, il nous a paru opportun de faciliter et d'alléger autant que possible la tâche de nos successeurs, en évitant une refonte totale. Actuellement certaines séries sont suffisamment complètes et ne changeront guère ; d'autres salles, au contraire, comme la salle A des Origines comparées ou la salle L de la Céramique grecque proprement dite, sont appelées à s'enrichir de plus en plus. Il sera aisé, plus tard, de cataloguer à nouveau une ou deux salles sans remanier tout l'ensemble.

CATALOGUE RAISONNÉ

SÉRIES ORIENTALES

ÉGYPTE, CHALDÉE ET ASSYRIE, PHÉNICIE

La répartition des céramiques orientales dans plusieurs sections du Musée ne nous a pas permis de constituer un groupe unique et de lui donner un numérotage spécial. De plus, le but que nous visons dans ce catalogue est l'histoire de l'art dans les pays helléniques ou directement soumis à l'influence hellénique. Nous pouvions donc, sans inconvénient, laisser de côté ce qui appartient proprement à l'art oriental. Ce n'est pas à dire que nous ayons négligé de l'étudier et d'en signaler l'importance. On trouvera dans les chapitres suivants des comparaisons fréquentes avec les produits orientaux de tout genre, et nous mentionnerons avec soin les pièces céramiques du Musée qui proviennent de ces régions (ci-d. p. 92). Mais nous avons deux raisons de ne les faire intervenir qu'incidemment comme termes de comparaison. D'abord les Orientaux n'ont pas pratiqué le système de décoration peinte sur les poteries comme l'ont fait les Grecs. En face des innombrables pein-

tures que nous ont léguées les ateliers de Corinthe ou d'Athènes, le vase peint par un Égyptien, par un Assyrien ou même par un Phénicien constitue un cas exceptionnel, et l'on peut dire que c'est le plus souvent une fantaisie née du désir d'imiter les Grecs. Enfin nous aurons occasion de démontrer (Salle A) que la plupart des exemplaires orientaux connus ne peuvent être considérés comme des prototypes révélant une fabrication très ancienne dont la Grèce aurait recueilli la tradition, mais qu'au contraire ils appartiennent à des époques peu reculées et s'expliquent plus naturellement par ce phénomène que M. Heuzey a appelé « l'action en retour » de la Grèce sur l'Orient.

Le détail le plus important à noter dans les vases d'argile orientaux, ce sont les formes. En effet, ceux mêmes qui appartiennent à une époque tardive ont conservé parfois dans leur structure les souvenirs d'une très haute antiquité. Si l'on compare, par exemple, des vases phéniciens de l'époque grecque ou même des vases africains de l'Empire romain avec les poteries découvertes à Tello par M. de Sarzec dans des couches qui remontent à 30 ou 40 siècles avant notre ère, on constate que, durant cet énorme espace de temps, les formes se sont peu modifiées dans ces pays où tout semble se cristalliser sous la puissance tyrannique de la tradition et du respect des choses consacrées (comparez les vases de l'Asie centrale dans la Salle VI [fouilles de M. de Sarzec], les vases de Suse dans la Salle VII de la mission Dieulafoy, les vases de Phénicie et les vases de la mission d'Utique dans la Salle A de la galerie céramique, les vases de Palestine dans la Salle IX des antiquités judaïques; cf. de Sarzec et Heuzey, *Découvertes en Chaldée*, pl. 42; Maspero, *Hist. anc. des peuples de l'Orient*, I, p. 747; Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, II, fig. 353-380; III, fig. 235-242; Dieulafoy, *Acropole de Suse*, pl. 12, 16, p. 425-

428. Sur les types les plus anciens de la poterie phénicienne, voy. Fl. Petrie, *Tell el Hesy* [*Lachish*], 1891, p. 40 et suiv., pl. 5-8).

On peut même ajouter que certains types, créés dans l'Asie centrale et transmis à travers le continent, se sont perpétués, en s'immobilisant, jusqu'à nos jours dans les régions de l'Extrême-Orient, en Chine et au Japon (voy. l'aspect de potiche chinoise que présente un très ancien vase d'argent trouvé en Chaldée, de Sarzec et Heuzey, pl. 43). Les mêmes formes, au contraire, reprises et transformées par la main des Grecs d'Asie Mineure, puis des Grecs d'Europe, ont abouti aux types classiques de l'amphore, de l'œnochoé, etc. L'instinct différent des Orientaux et des Hellènes se marque dans ce contraste, l'un essentiellement conservateur, l'autre mobile et curieux de nouveauté.

SALLE A

ORIGINES COMPARÉES

I. — Vases de la Troade.

PRINCIPAUX LIVRES A CONSULTER. — Schliemann, *Ilios;* — Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 3-18 ; — Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, VI, p. 893-905 ; — Rayet-Collignon, *Céramiq.*, p. 3-7 ; — Schuchardt, *Schliemann's Ausgrabungen;* — Dœrpfeld, *Troja 1893* (avec chapitre sur la céramique par Brueckner).

HISTORIQUE

La petite collection de vases troyens, récemment donnée par M. Georges Perrot qui la tenait de Schliemann lui-même, représente très modestement un genre de céramique recueilli en quantité considérable à Hissarlik, sur la côte de la Troade ; elle a du moins l'avantage d'être composée de spécimens choisis dans chacune des couches superposées qui constituent le sol de l'ancien Ilion. Nous n'avons pas à retracer l'histoire des fouilles célèbres de Troie, ni les discussions auxquelles cette identification présumée a donné lieu ; on en trouvera le détail dans les livres ci-dessus mentionnés. Qu'il nous suffise d'établir l'état actuel de la question.

Tout en tenant compte de la composition même de l'*Iliade*, œuvre de plusieurs aèdes successifs et non pas

d'un seul auteur, tout en reconnaissant la différence de temps qui sépare la guerre de Troie, placée vers le XIIe siècle, et l'éclosion définitive de l'épopée homérique aux environs du IXe ou VIIIe siècle, en ajoutant aussi à ces considérations la part prépondérante de l'imagination poétique dans des récits de ce genre, on peut reconnaître un certain lien réel entre le poème d'Homère et les découvertes faites sur l'emplacement d'Hissarlik. Deux théories contraires à cette idée, la première accordant la préférence à une autre localité nommée Bounarbachi comme théâtre présumé de la fameuse guerre, la seconde proposant de reconnaître dans les ruines d'Hissarlik une simple nécropole à incinération, paraissent définitivement écartées par des enquêtes approfondies (Perrot, p. 225-248). L'idée, née dans le cerveau de Schliemann par une sorte d'intuition, reste, en définitive, la solution adoptée par la majorité des savants : l'emplacement de Troie est sur la colline d'Hissarlik. Mais il faut ajouter que de cette vérité générale aux attributions de détails qu'a tentées le célèbre explorateur il y a loin. Il serait fort imprudent de fixer à telle place le palais du vieux Priam et de désigner l'endroit où se dressaient les portes Scées. Il y a plus : on ne sait pas encore exactement quelle couche représente la ville prise par les Grecs dans l'amas de constructions qui se sont succédé sur la colline d'Hissarlik. Schliemann et ses partisans pensaient en avoir un indice certain et reconnaissaient dans la seconde ville, qu'ils appelaient « la ville brûlée », les traces de l'incendie où s'abîma la cité entière. Un des plus récents ouvrages, celui de M. Perrot (p. 246), s'en tient encore à cette opinion. Mais après les fouilles de 1893, dirigées par M. Dœrpfeld, tout a été remis en question, et l'on a reconnu que la sixième couche à partir du bas, remplie de poteries de style mycénien, pourvue de grands bâtiments et de salles analogues à

celles de Tirynthe et de Mycènes, devait être considérée avec beaucoup plus de vraisemblance comme la véritable Troie d'Homère (Dœrpfeld, p. 12). Voici comment on établit aujourd'hui la chronologie des cités d'Hissarlik (*id.* p. 86).

A. *Couches préhistoriques*, subdivisées en cinq groupes : 1° établissement primitif, murs de petites pierres et de torchis ; 2° ville avec murs fortifiés et maisons de torchis, trois fois détruite et réédifiée ; 3° à 5° reconstructions sous forme de villages sur les ruines précédentes.

B. *Couche mycénienne.* 6° Troie homérique avec puissante citadelle et maisons de pierres.

C. *Couches de l'époque historique*, subdivisées en trois groupes : 7° habitations de l'époque archaïque ; 8° habitations de l'époque classique et hellénistique ; 9° le *Novum Ilium* de l'époque romaine avec beaux bâtiments de marbre et sanctuaire d'Athéna.

Le premier établissement remonterait à une date extrêmement reculée, placée par approximation entre 3000 et 2500 avant notre ère. La ville brûlée se placerait entre 2500 et 2000. La Troie homérique a pu être en pleine prospérité vers le XVe siècle et disparaître au XIIe ; elle subsistait sans doute à l'état de ruines à peine reconstruites quand les poèmes homériques ont pris corps, vers le IXe siècle. Il n'y eut probablement de véritable ville qu'à partir du VIe siècle ; elle resta peu importante jusqu'à Alexandre le Grand qui l'embellit de nouvelles constructions, y réunit les populations environnantes et la déclara autonome. Sous la domination romaine, grâce aux souvenirs qui rattachaient l'Italie au Troyen Énée, Novum Ilium devint une sorte de lieu de pèlerinage pour les empereurs qui la com-

blèrent de bienfaits. Elle était retombée en ruine au VIe siècle de notre ère.

Ces données chronologiques expliquent l'état presque sauvage qui caractérise les plus anciens éléments de l'industrie troyenne. La première cité a fourni, avec des instruments de silex taillé, des poteries d'une terre grossière, noirâtre, non épurée, remplie de petits graviers. Ce sont des ustensiles de ménage, qui n'ont même pas été façonnés au tour, mais modelés à la main et cuits dans des fours mal clos où la fumée a pénétré les pores de l'argile. Les anses sont souvent remplacées par une mince saillie percée de trous par lesquels on devait faire passer une cordelette pour suspendre ou porter le vase (Schl., fig. 28, 53). Dans la seconde cité ou cité brûlée, l'usage du tour devient un peu plus fréquent; les formes se régularisent, on voit s'ébaucher les types de l'œnochoé et de l'amphore; on y trouve fréquemment répété un vase à boire en forme de corne munie de deux anses (Schl., fig. 357-364) qui rappelle l'usage de boire dans des cornes de bœuf, si fréquent chez les peuples primitifs, ainsi qu'une œnochoé à col allongé et renversé (Schl., fig. 386-409); nous les retrouverons tous deux à Santorin. Les objets de métal se multiplient et même l'orfèvrerie produit déjà de fort beaux bijoux.

L'ornementation des vases est extrêmement primitive. On se contente d'inciser dans l'argile encore molle, au moyen d'une pointe quelconque, des traits qui forment des zigzags ou des cercles. Aucune trace de couverte ni de peinture; un simple polissage donne de temps en temps à la terre un aspect moins rude. On a supposé (Perrot, p. 900) que le potier se donnait la peine d'incruster une sorte d'argile blanche dans les traits incisés pour détacher le dessin sur un fond sombre (Schl., fig. 33-40); d'autres ne voient là qu'une

illusion, car il est possible que cette pâte blanche provienne du sol même, plus ou moins crayeux, où les vases sont demeurés enfouis pendant des siècles (Perrot, III, p. 685; *Archæologia* [Sandwith], 1877, p. 129). Pourtant on verra plus loin (p. 112) que certains vases chypriotes avec inscriptions démontrent l'insertion intentionnelle d'une matière blanche dans les creux incisés de l'argile (cf. Griffith, *Tell el Yahndidiyeh* [7e Mémoire de l'*Egypt Exploration Fund*, Londres, 1890], p. 39-40).

L'idée de décor artistique n'est point absolument absente de cette céramique, si grossière qu'elle paraisse. Il est curieux de constater que dès l'époque la plus reculée, c'est-à-dire dans les premières couches, transparaît le désir évident d'orner la poterie et d'en faire une œuvre d'art rudimentaire. Ce n'est pas à la peinture, mais à la plastique que l'ouvrier a recours. D'abord, en quelques coups de pointe qui entament la panse du vase, il figure tant bien que mal des yeux (Schl., fig. 41-44); puis il a l'idée de coller deux ou trois boulettes de terre pour mettre à leur place les yeux, le nez ou des seins; de proche en proche il construit une sorte de « bonhomme » et arrive à donner au vase tout entier une apparence humaine (Schl., fig. 179-198). Sa fantaisie s'éveillant, il cherche à parfaire son œuvre : il représente des ornements, entoure le col de pendeloques, passe une écharpe sur le ventre, transforme le couvercle en un bonnet à houppe qui complète la physionomie comique de cet être hybride, moitié pot et moitié statuette. Les exemples en sont très nombreux dans la collection troyenne de Berlin. Le chef-d'œuvre du genre est un gros poussah portant sur sa tête un vase et tenant devant lui avec des moignons de bras un second vase (Schl., fig. 1083). Schliemann avait eu l'idée singulière d'y voir des idoles religieuses (p. 374); il voulait même y recon-

naître l'image symbolique de la grande déesse aux yeux de chouette, de la Pallas troyenne. La comparaison avec beaucoup d'autres pays comme l'Egypte, Chypre, l'Italie, la Germanie, même le Pérou et le Mexique, où se rencontrent des vases analogues à figure humaine, prouve qu'il ne s'agit pas là d'un fétichisme local, mais d'une phase logique et universellement usitée de l'art céramique.

On remarquera aussi, d'une façon générale, que la forme féminine est représentée ici de préférence aux autres; les deux mamelons, figurant des seins sur la panse des vases, sont sans cesse répétés (Schl., fig. 55, 70, 180-189). A côté des représentations humaines se placent quelques figures d'animaux indiquées par des procédés tout aussi sommaires (Schl., fig. 238-250). Cet instinct plastique, qui ne diffère pas de celui que l'on constate aujourd'hui encore chez des populations sauvages, est le trait le plus honorable de la civilisation troyenne à ses débuts. Ces essais ne seront pas perdus pour l'art grec, et nous verrons, quelque deux mille ans plus tard, de vrais artistes reprendre à leur tour le problème posé par les ignorants ouvriers d'Hissarlik.

Dans la deuxième période (que Schliemann considérait comme la sixième couche et qu'il croyait occupée par une colonie lydienne), un changement notable se produit. Les adaptations plastiques tendent à disparaître; le vase se constitue sous une forme qui deviendra classique. Les poteries façonnées au tour sont les plus nombreuses; la surface en est généralement polie et d'un noir mat. Un des types particuliers à cette époque est le vase garni de bosses saillantes qui forment parfois de véritables cornes (Schl., fig. 1474). Le fait le plus important est l'apparition de la poterie peinte, à décor curviligne et végétal (Dœrpfeld, fig. 41, 46, 50), tel que nous l'étudierons plus loin à Rhodes et à Mycè-

nes; c'est le point de repère qui a permis de mieux fixer la chronologie des différentes races qui se sont succédé sur l'emplacement d'Hissarlik (ci-dessus, p. 39 et 75). Les dessins de style géométrique, analogues à ceux du Dipylon (ci-dessous, p. 216), apparaissent mêlés aux types mycéniens de la même couche, mais plus souvent dans la couche supérieure (Dœrpfeld, fig. 65, 67, 72, p. 112). On notera aussi la découverte, parmi ces fragments, d'un tesson de vase chypriote qui atteste des relations commerciales avec des points assez éloignés du monde ancien (Dœrpfeld, p. 102). Quant aux débris recueillis dans les couches supérieures de la troisième période, nous n'avons pas à y insister; ils n'ont d'autre intérêt que de marquer la suite chronologique depuis l'archaïsme grec jusqu'à l'Empire romain, et ils se trouvent partout ailleurs à peu près les mêmes.

DESCRIPTION

1-4. — Tessons trouvés dans la couche du fond la plus ancienne. Saillies perforées pour des cordons de suspension; ornementations incisées à la pointe.

4 (1). — Vase façonné à la main. Le col est décoré d'une figure humaine grossièrement indiquée (ci-d. p. 78); la panse, de deux mamelons saillants et d'une vulve (ci-d. p. 79).

5-9. — Vases trouvés dans la seconde couche (cité brûlée). Spécimens du gobelet à deux anses et de l'œnochoé à col allongé. Les fusaïoles en tronc de cône, les polissoirs en pierre et les aiguilles d'os placés à côté proviennent du même endroit. On n'a pas encore déterminé exactement l'usage des fusaïoles qui ont été

recueillies à Hissarlik par milliers (Perrot, p. 206 et p. 907); les traits incisés et les grossiers dessins dont quelques-unes sont décorées font supposer qu'elles rentrent peut-être dans la catégorie des cachets gravés, dont l'usage a toujours été très répandu en Asie, ou qu'on en formait des colliers pour se parer (Perrot, p. 838, 905).

10-13. — Vases trouvés dans la troisième, quatrième et cinquième couche. Cette céramique n'est que le prolongement de la précédente.

14. — Vase trouvé dans la sixième couche, qui est probablement la Troie homérique. C'est au même endroit qu'on commence à rencontrer la poterie de style mycénien; mais celle-ci n'est pas représentée dans notre collection troyenne (voy. ci-d. p. 186). Nous possédons seulement de la même provenance une petite boule en pierre ornée d'incisions et deux fusaïoles dont l'une porte des traits gravés où l'on croit reconnaître un quadrupède grossièrement figuré (cf. Richter, *Kypros*, pl. 28, nos 5 et 6), l'autre le symbole connu sous le nom de croix gammée ou *svastika* (Schl., p. 517).

15. — Débris de brique cuite et polie ou de parement de murs, appartenant aux couches supérieures.

Presque tous les objets exposés ici sont reproduits en gravures dans l'ouvrage de MM. Perrot et Chipiez (p. 207, 896-904, 949).

II. — Vases de Chypre.

Principaux livres a consulter. — Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 129-208; — Heuzey, *Catalogue des figurines de terre cuite*, p. 113-204; — Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, III, p. 648-732; — Palma di Cesnola, *Cyprus*; — Ohnefalsch-Richter, *Kypros*; — *Mittheilungen des deut. Instituts, Athenische Abth.*, XI, 1886, p. 209-262; XIII, 1888, p. 280-294 (Duemmler); — *Archæologia*, t. XLV, 1877, p. 127-142 (Sandwith); — Herrmann, *Gräberfelder von Marion* (48e *Programm der Winkelmannsfeste*); — *Journal of hell. Studies*, XI, p. 1-99 (Munro et Tubbs).

HISTORIQUE

Dès 1860 M. Guillaume Rey, en 1862 M. de Voguë et M. Duthoit, plus tard M. de Maricourt et MM. Ceccaldi ont contribué à former la série chypriote que possède le Louvre; on doit aussi à M. Lang quelques pièces précieuses. Les acquisitions les plus récentes ont été faites aux ventes des collections Gréau et Piot. Les fouilles les plus considérables qui aient été faites dans l'île ont eu pour auteur le général Louis Palma di Cesnola qui, de 1865 à 1875, conquit la célébrité dans le monde archéologique par ses découvertes. Grâce à lui, le Musée métropolitain de New-York est actuellement le plus riche de tous pour les antiquités de cette provenance.

Pour bien comprendre l'art chypriote il est nécessaire de connaître l'histoire politique de l'île, les influences très diverses qu'elle a subies. L'art et l'industrie sont ici, plus que partout ailleurs, la résultante nécessaire de la vie sociale. Placée par la nature au confluent des grands courants de la civilisation antique,

Chypre est le récipient où se sont amalgamés les éléments artistiques de la Chaldée et de l'Assyrie, de l'Égypte, de la Phénicie, enfin de la Grèce et de Rome. Elle y a sans doute perdu en spontanéité, en originalité primesautière. Mais aux regards de l'historien, c'est une des contrées les plus curieuses à étudier pour les origines de l'art grec. Du reste, on a quelque peu exagéré la docilité servile des Chypriotes. Cela est vrai pour les périodes de l'histoire classique où Chypre, ballottée entre ses puissants voisins, prise et reprise par leurs armées victorieuses, n'est pas de force à lutter contre eux et s'abandonne sans résistance à ses maîtres du moment. Mais nous verrons que le fond du caractère chypriote semble avoir été plus résistant et plus personnel aux débuts, que pendant longtemps l'île a lutté pour conserver son autonomie, que son art même porte les traces de recherches laborieuses et couronnées de succès, qu'enfin nous lui devons probablement les premiers éléments de la céramique peinte.

M. Heuzey a déjà résumé l'histoire politique et artistique de Chypre dans son *Catalogue des figurines de terre cuite* (p. 113-203). Je ne puis mieux faire que d'y renvoyer le lecteur. Je m'attacherai à tirer de l'étude des poteries quelques informations sur le même sujet. On verra qu'en bien des points elles confirment les conclusions auxquelles avait amené l'examen des terres cuites (Heuzey, p. 126).

Grâce aux fouilles méthodiques de M. Ohnefalsch-Richter et aux résumés présentés par M. Duemmler, on cherche aujourd'hui à préciser, plus qu'on n'avait pu le faire antérieurement, la chronologie des antiquités découvertes dans les nombreuses tombes et chambres sépulcrales de l'île. En ce qui concerne la poterie, voici les périodes qu'on croit pouvoir déterminer. On remarquera que les dates ici données sont toujours approximatives et revisables au fur et à mesure des

découvertes. Il faut aussi tenir compte de la persistance des types; une fois qu'ils sont créés, ils durent parfois pendant des siècles sans se modifier. Les vases chypriotes, en particulier, ont conservé, comme les vases phéniciens, le même aspect durant de longues périodes (voy. la théorie émise par M. Munro sur l'uniformité de la production chypriote, *Journal of hell. stud.*, XI, p. 59; cf. S. Reinach, *Revue arch.*, 1895, I, p. 110). Ici, lorsque nous proposons une date, nous entendons préciser la période où tel genre a paru et fleuri, mais non pas fixer l'âge d'une poterie prise en particulier.

Nos 16-94.

A. *Première période* remontant vers l'an 2000 avant notre ère et au delà; elle s'étend jusqu'à la guerre de Troie, aux environs du XIIe siècle. Tombes en puits de profondeur médiocre; le corps et les objets sont déposés, non pas au fond du puits, mais dans une sorte de cachette placée à côté du fond; c'est le *mastaba* égyptien en réduction (Duemmler, pl. II; Richter, pl. 168-172). Les rapports sont frappants avec les produits trouvés dans les couches les plus profondes de Troie; la poterie, en général plus fine et plus épurée que celle d'Hissarlik, est faite à la main; beaucoup de formes sont analogues ou identiques (Duemmler, p. 212 et pl. I). On remarque la même tendance à transformer le vase en statuette, à lui donner une forme d'animal ou d'être humain (Perrot, fig. 498-503). Le système d'incisions dans une pâte noire ou rougeâtre est pratiqué, de part et d'autre, d'après les principes d'un dessin géométrique rectiligne très simple. Les fusaïoles de terre cuite avec dessins gravés sont presque aussi nombreuses dans les anciennes tombes chypriotes

que dans les cités d'Hissarlik (Duemmler, p. 243); quelques ustensiles de pierre primitifs se mêlent aux terres cuites (*id.* p. 218). On note cependant des différences qui attestent dans chaque région une certaine indépendance artistique; il n'y a pas à Chypre de cornet à deux anses, de vases à saillies bossuées, à anses en cornes; il n'y a pas à Hissarlik de vase peint proprement dit.

C'est le grand mérite des Chypriotes d'avoir, dès le début, songé à recouvrir l'argile d'une couleur qui protège l'épiderme de la terre et forme un décor gai à l'œil. Ils sont évidemment préoccupés de donner à leurs vases un aspect coloré, car dans la céramique incisée elle-même ils cherchent aussi à obtenir, soit par des procédés de polissage, soit par des mélanges de terre, de beaux tons rouges et noirs. La peinture a été la solution définitive. Ce procédé si simple était resté étranger aux civilisations antérieures, et, dans l'état actuel de nos connaissances, on peut faire honneur aux Chypriotes d'une découverte qui n'eut certainement pas à leurs yeux grande importance, mais dont la portée fut immense. Ces dessins, peints d'une couleur noirâtre, qui tournent souvent au jaune, reproduisent les mêmes éléments que les dessins gravés à la pointe, quadrillés, traits parallèles, zigzags.

Les Chypriotes ont eu aussi à cette époque une prédilection spéciale pour les poteries de forme compliquée, vases à deux ou trois panses réunies sous un seul goulot, vases à deux et trois goulots sur une seule panse, vases conjugués. Les petites saillies perforées et destinées à des cordons de suspension, que nous avons remarquées à Hissarlik, deviennent une série de pastillages qui couvrent le goulot et le corps de la pièce (Cesnola, p. 406, 408; Perrot, fig. 485, 487-493). On a reproché aux Chypriotes ce manque de simplicité, cet amour du baroque et du grotesque : jugement facile

quand on a derrière soi des siècles d'apprentissage et que l'on sait en quoi consiste une esthétique saine. Quand il s'agit de populations vivant presque à l'état sauvage, il faut au contraire leur savoir gré de ces inventions laborieuses et reconnaître là un sentiment qui est l'éveil des facultés supérieures de l'esprit, une recherche du beau qui est le beau à leur manière. De même, aujourd'hui, les enfants admirent le compliqué dans les formes ou l'éclatant dans les couleurs; ils ont, en général, un sentiment esthétique détestable, parce qu'ils sont surtout séduits par ce qui tire et surprend leur œil.

Un esprit d'intelligente curiosité se manifeste au même degré dans les nombreuses poteries qui affectent la forme d'un animal ou d'un être humain. Du pastillage, de l'agglomération des petites saillies et appendices semble être née, un jour, l'idée de donner à ces accessoires quelque ressemblance avec un visage. C'est d'abord une indication très vague : trois trous pour les yeux et pour la bouche; on ne sait s'il s'agit d'une tête de bête ou d'homme. Puis la physionomie se dessine davantage; des cornes dentelées montrent que le modeleur a pensé à un cerf, deux moignons de bras qu'il a voulu faire un personnage (Richter, pl. 36). Enfin, peu à peu se réalisent le vase à buste humain et le vase en forme d'animal, oiseau, cerf ou taureau (Perrot, fig. 498-503). Le progrès sur les essais d'Hissarlik est sensible (ci-d. p. 80); mais, par une loi naturelle de l'art, les représentations humaines restent très inférieures aux figures animales. Notons donc à l'actif des Chypriotes cette seconde qualité, le goût de la plastique. Ils n'y renonceront jamais, et nous verrons se développer de plus en plus, dans les âges suivants, l'art du modelage appliqué à la poterie.

A la fin de cette période apparaissent les vases de style mycénien qui sont peu nombreux dans l'île et qui

appartiennent à ce qu'on appelle le troisième et le quatrième style de cette céramique (Duemmler, p. 234, 236; Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vas.*, p. 24; voy. ci-d. p. 187). Ils font contraste avec la poterie indigène par leurs formes et par leur technique; on y remarque surtout une espèce de lécythe pourvu de trois goulots qu'on appelle « vase à étrier » (Perrot, VI, fig. 467) et une petite hydrie à base pointue. La terre, bien cuite et dure, d'un aspect luisant et jaunâtre, est recouverte d'une glaçure; la couleur noire des dessins tourne un peu au jaune. L'importance historique de ces vases est grande, car ils ne peuvent provenir que d'importations dues au commerce extérieur, et ils attestent que des relations suivies commencent à se nouer entre Chypre et les îles grecques voisines, comme Rhodes et la Crète, sièges importants de céramique mycénienne (ci-d. p. 158, 176, 199). C'est le prélude de l'entrée en scène des Grecs dans le monde chypriote.

Les terres cuites que l'on rencontre dans les tombeaux de cette période sont des maquettes informes, représentant une idole féminine nue, tenant quelquefois un enfant sur son bras; elles paraissent personnifier la déesse de la génération et de la fécondité universelle (Heuzey, p. 146, n° 1-27; Duemmler, p. 236); mais leur parenté avec la grande déesse babylonienne Istar est contestée (S. Reinach, *Revue arch.*, 1895, II, p. 371). En tout cas, il n'est pas contestable que ce soient les représentations les plus anciennes de la grande divinité de l'île, qui sera plus tard l'Aphrodite de Paphos et qui fut adorée sous la forme d'un simple cône jusqu'au temps des Romains.

Quel nom ethnique peut-on donner à l'ensemble de la population qui habite Chypre dans cette première période? M. Heuzey a montré (p. 114-115) que les traditions hébraïques et grecques s'accordent à signaler

une première occupation par une population asiatique, plutôt syrienne que phénicienne, sans doute composée de colons hittites et hamathites (les noms de villes Kittion et Amathonte indiquent cette filiation; cf. Maspero, *Hist. des peuples de l'Orient*, p. 235). On faisait venir de Cilicie ou de Syrie le roi Kinyras, père d'Adonis, qui personnifiait cette race de premiers occupants. M. Duemmler (p. 212) appelle *préphénicienne* cette population. J'aime mieux cette épithète que celle de *mycénienne* proposée par M. S. Reinach (Bertrand et Reinach, *les Celtes dans les vallées du Pô et du Danube*, annexe G, p. 227-228), car nous avons vu (p. 87) que les objets de style mycénien restent relativement rares dans l'île. M. Duemmler remarque que les plus anciennes nécropoles sont placées à l'intérieur de l'île, non sur les côtes, ce qui fait supposer une race sédentaire et agricole, et non point maritime; les animaux de terre cuite trouvés dans les tombeaux rappellent des habitudes de chasseurs et de cultivateurs. J'accepterais d'autant mieux l'hypothèse d'une colonisation *syrienne* que la période suivante va nous fournir l'occasion d'insister sur cet élément primordial de l'île.

Je ne sais s'il faut aller aussi loin que M. Duemmler (p. 249) et admettre que les Chypriotes de cette époque sont de la même race que les habitants d'Hissarlik (voy. aussi le résumé fait par M. Perrot, t. VI, p. 648-650). Ce qui est certain, c'est que sous Rhamsès II, vers le XVe siècle avant notre ère, les Syriens du Nord, soulevés contre l'Égypte, se placent à la tête d'une grande confédération qui comprend la plupart des peuples d'Asie Mineure, parmi lesquels on reconnaît sous le nom de Léka les Lyciens, d'Akérit les Cariens, de Masa les Mysiens, d'Iliouna et de Dardana les fameux Dardaniens ou Troyens (Perrot, IV, p. 508). Il y a là une preuve, sinon de parenté, au moins de communauté d'intérêts et de relations

entre la cité d'Hissarlik et la race syrienne dont les Chypriotes étaient alors un rameau détaché. Ces rapports sont confirmés par la présence d'un fragment de vase chypriote parmi les poteries de style mycénien qui ont été découvertes à Hissarlik (ci-d. p. 80).

Nos 95-117

B. *Deuxième période* allant du XIe siècle environ au VIIIe. Tombes en puits, plus profondes que les précédentes, atteignant parfois 10 à 12 mètres; une dalle forme le fond et sous la dalle reposent, dans une cavité un peu plus étroite, les ossements et le mobilier funéraire (Duemmler, pl. II). A la fin de cette période commence l'usage des chambres sépulcrales creusées dans le roc.

La poterie change d'aspect : plus de vases en forme d'animaux, ni d'appendices compliqués, ni de dessins incisés sur l'argile rouge ou noire; plus de fusaïoles. Les vases, de taille plus grande, sont façonnés au tour et soigneusement cuits; les formes tendent à réaliser la simplicité classique. La couleur noire mate est placée sur un fond d'argile blanc, un peu gris. Le décor géométrique se complique de motifs plus variés; on voit bientôt apparaître de véritables sujets, des oiseaux surtout, mêlés à des végétaux, quelques quadrupèdes, puis l'homme, dessiné grossièrement (Perrot, fig. 496, 510-513, 515, 523, 531). Le peintre n'est encore qu'un barbouilleur; mais son ambition se hausse à des compositions que les âges futurs perfectionneront. Les importations comprennent de rares vases du style mycénien de la dernière période (Perrot, fig. 525-526). Comme spécimen du style géométrique pur importé, on peut citer une très belle amphore du style attique

nommé Dipylon (Perrot, fig. 514), qui atteste les relations de Chypre avec la Grèce continentale vers le IXe ou le VIIIe siècle (ci-d. p. 226). Une influence grecque plus ancienne encore est sensible dans une série d'écuelles, de plats et de canthares (Perrot, fig. 486) qui reproduisent fidèlement ce qu'on appelle le « type des Iles », précédant et annonçant la céramique du Dipylon (ci-d. p. 137).

Les terres cuites sont surtout représentées par des maquettes façonnées à la main et figurant des guerriers, des cavaliers ou des chars de guerre, généralement peints de couleurs bariolées (Perrot, pl. II; Heuzey, p. 151, n°s 28-56).

Certains archéologues ont donné à cette période et à ces produits le nom de « phéniciens » (Duemmler, *Ath. Mitth.*, 1887, p. 248, qui d'ailleurs a changé d'avis plus tard, *Ath. Mitth.*, 1888, p. 281; Winter, *Ath. Mitth.*, 1887, p. 239). Mais on peut se demander s'il est utile de conserver une désignation qui pourrait faire croire à une prédominance absolue de l'élément phénicien dans l'île. Sans doute les Phéniciens ont joué un rôle important à Chypre, et il serait paradoxal de dire qu'au temps de leur puissance maritime, de cette thalassocratie que Diodore place vers le IXe siècle avant notre ère (Duemmler, p. 248), ces marins et ces commerçants avisés ne s'étaient point assuré la possession des meilleurs ports et n'avaient pas fondé des comptoirs importants dans un pays si riche et si voisin de leur empire. Quelques allusions des auteurs à des expéditions des rois de Tyr au Xe et au VIIIe siècle pour forcer la ville de Kittion à payer tribut prouvent à la fois que la domination politique des Phéniciens était réelle et que la situation générale de l'île restait assez indépendante (Heuzey, p. 117). Mais les colons phéniciens avaient-ils formé une population stable et dense? Plusieurs faits

permettent de supposer le contraire, et M. Herrmann a bien raison de dire (p. 13) que le nom collectif de « phéniciens » a été adopté pour les produits de cette période, faute d'une désignation plus convenable. Il serait plus conforme à l'histoire de les appeler *syro-grecs*.

En effet, il est remarquable que les Chypriotes, pendant toute la période classique de leur histoire, ont employé une écriture particulière, dont le déchiffrement date d'une vingtaine d'années seulement et où le savant anglais G. Smith a reconnu un dialecte grec (Heuzey, p. 113). L'alphabet de cette écriture est apparenté à celui de la Lycie, de la Carie, de la Pamphylie ; il paraît être une réduction, une sorte d'abrégé de ce que M. Sayce appelle « l'alphabet asiatique », employé dans cette vaste région d'Asie Mineure qui constituait l'empire des Hittites et ses dépendances (Perrot, IV, p. 519-521). On y reconnaît aussi des éléments éoliens qui ont pu être importés par les envahisseurs arcadiens auxquels Pausanias (VIII, 5) attribue l'occupation de l'île peu après la fin de la guerre de Troie. Nous ne rechercherons pas si les rudiments de ce syllabaire chypriote se trouvent déjà sur les fusaïoles de Troie, comme le pense M. Sayce, ce qui ferait remonter les débuts de l'écriture asiatique à une époque extrêmement reculée. Il suffit de noter ce détail typique que les Chypriotes, voisins immédiats de la Phénicie, ont été seuls à résister pendant des siècles à l'alphabet phénicien, alors qu'il était adopté par toutes les autres contrées grecques. « Rien que ce fait, dit M. Heuzey (p. 114), suffirait pour prouver que, doués d'un certain esprit d'isolement et d'indépendance, ils s'étaient laissé entamer moins complètement qu'on ne le croyait par l'ascendant des Phéniciens » (cf. Winter, *Mitth. Ath.*, XII, p. 234-235).

J'ajouterai qu'une autre particularité vient à l'appui

de cette thèse. C'est que les Chypriotes ont de tout temps pratiqué la peinture de vases qui reste étrangère aux Phéniciens (Perrot, p. 728). Les poteries phéniciennes du Louvre (Salle A) permettront de faire la comparaison; sauf quelques exemplaires isolés, rencontrés sur la côte sidonienne et qui sont sûrement des hasards d'importation, le vase peint de style géométrique ne se rencontre en Asie qu'en dehors des frontières phéniciennes. Le plus beau spécimen est le vase de Jérusalem, exposé avec quelques autres fragments de Palestine dans la Salle Judaïque (Salle IX du rez-de-chaussée); on peut voir aussi dans nos galeries un très beau cornet trouvé à Nimroud, en Assyrie (Salle Assyrienne I) et une série de poteries recueillies à Rhagæ dans le pays des Parthes (Salle Asiatique VII); enfin on connaît des poteries cariennes du même genre. (Pour tous ces vases voy. Perrot, II, fig. 372-379; III, fig. 478; IV, fig. 244-248; V, fig. 226-233, 522-529.) Ces trouvailles montrent les rapports des Chypriotes et des populations grecques pratiquant le style géométrique avec des contrées placées en dehors de la zone phénicienne proprement dite.

Si, pour ces raisons, l'élément chypriote nous apparaît assez indépendant à l'égard de la Phénicie, nous percevons en même temps qu'une autre influence s'exerce plus activement sur lui : c'est l'influence grecque. Le style géométrique des poteries présente, comme nous l'avons remarqué, des rapports avec celui des Cyclades d'abord, et celui du Dipylon ensuite. L'importation de véritables œuvres grecques, comme l'amphore de Curium, reste, il est vrai, un accident isolé; on n'en constate pas moins, dans les sujets choisis et dans la façon de composer, de nombreuses accointances avec l'art du dessin tel qu'il était pratiqué par les Grecs des Iles et du continent (Cesnola, *Appendix*, fig. 14-18, 29, pl. 44-47).

Le mélange des éléments mycéniens et protoattiques s'y montre, comme dans la céramique que nous aurons à étudier en Grèce même pour la période correspondante. Le vase de Tamassos, par exemple (S. Reinach, *Rev. arch.*, 1887, I, p. 78-81), est un curieux assemblage de motifs grecs et orientaux. La fibule, agrafe métallique du costume dorien, apparaît dans le mobilier funéraire (Richter, fig. 260). Des figurines humaines, posées sur des bases en forme de cloches, rappellent certaines idoles grecques trouvées en Béotie (*Monuments et Mémoires Piot* [Holleaux], I, p. 21). Enfin, des comparaisons ont été faites entre les bronzes les plus anciens d'Olympie et ceux de Chypre (Furtwaengler, *Bronz. von Olympia*, index au mot *Cypern*). Un grand bouclier de bronze, exposé au Louvre (Perrot, fig. 636), rappelle ceux de la Crète, etc. Comment s'expliquer cette « grécité » naissante de Chypre? C'est encore aux documents historiques à répondre.

M. E. Curtius a donné de la guerre de Troie une explication très ingénieuse (*Hist. grecq.*, trad. Bouché-Leclercq, I, p. 119-179). Il est difficile d'ajouter foi à la tradition poétique qui veut que la Grèce entière se soit levée pour venger l'honneur d'un mari outragé. En réalité, la fameuse expédition aurait été causée par le contre-coup de l'invasion des Doriens en Grèce, vers le XIIe siècle. Chassées par les envahisseurs descendus du Nord, les populations achéennes se seraient embarquées à Aulis sous la conduite de leurs princes pour émigrer en Asie et s'y installer de gré ou de force. La longue résistance des Dardaniens derrière les remparts de Troie et les exploits des Grecs vainqueurs auraient donné naissance à l'épopée homérique. Nous aurions ainsi la clef de bien des énigmes. Pourquoi Homère, que l'on place vers le IXe siècle et qui est Ionien, peut-

il décrire si exactement la civilisation mycénienne, c'est-à-dire un état social propre à la Grèce continentale du XVe au XIIe siècle? C'est, d'une part, que les récits des aèdes les plus anciens peuvent remonter jusqu'à une époque contemporaine de la Guerre de Troie et que, d'autre part, la civilisation mycénienne, par l'entremise des Grecs émigrés, s'est déversée en Asie et particulièrement en Ionie, où elle existait encore quand la poésie épique est née (Croiset, *Hist. de la littérature grecque*, I, p. 82-83). Comment trouve-t-on en Phrygie (Perrot, V, fig. 64) une sculpture semblable à la Porte des Lions de Mycènes? En Troade et en Lydie, de grandes sépultures royales cachées sous des tertres comme à Mycènes? Par la même raison encore. On n'a pas assez remarqué que certains passages de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* font allusion, en dehors du siège de Troie, à des campagnes et à des expéditions multiples des Grecs en Asie. Briséis, la captive d'Achille, a été enlevée par le héros dans une ville de la Troade (*Iliade*, I, 366-369; II, 689-691). Le même Achille se vante (IX, 328) d'avoir pris douze villes avec sa flotte et onze autres villes par terre. Dans l'*Odyssée* (IV, 83-85) Ménélas raconte qu'il a passé huit années à parcourir Chypre, la Phénicie, l'Égypte, l'Éthiopie et la Libye. D'autres textes confirment Homère sur ce point; d'après Eustathe (*Comment. ad Hom.*, XI, 20), le roi de Chypre Kinyras est convié à fournir des troupes à Agamemnon auquel il se contente de faire don d'une belle cuirasse en lui envoyant des bateaux et des soldats de terre cuite (Heuzey, p. 116). Théopompe (Fragm. 111) nous dit que « les Hellènes, compagnons d'Agamemnon, occupèrent Chypre, après avoir chassé devant eux les gens de Kinyras, peuple dont les restes habitent aujourd'hui Amathonte ». Pausanias à son tour (VIII, 5) nous montre une bande d'Arcadiens conduits par le roi Agapénor au siège de Troie et jetés au retour par la tem-

pête sur la côte de Chypre où ils s'installent et fondent le sanctuaire de Paphos. Hérodote (II, 118, 119) nous montre aussi les Achéens en Égypte, après la guerre de Troie. De toutes ces informations se dégage l'impression que la prise de Troie a été l'épisode culminant de très longues guerres qui bouleversèrent l'Asie Mineure pendant longtemps ; il y eut alors une sorte de tassement des peuples méditerranéens qui constitua à la longue un nouvel état de choses.

A la théorie de M. Curtius on pourrait faire une objection. Que deviennent dans cette hypothèse les retours des princes grecs dans leur patrie, la rentrée d'Agamemnon à Argos où il meurt de la main d'Égisthe et de Clytemnestre, l'arrivée d'Ulysse à Ithaque, la réconciliation paisible de Ménélas et d'Hélène à Sparte, etc.? Si les Achéens ont émigré en Asie et y sont restés, où les poètes homériques ont-ils pris l'*Odyssée* tout entière? Nous tâcherons de faire nous-même la réponse à cette question.

Les retours des princes grecs, avec toutes leurs péripéties, sont, en effet, un élément fondamental du cycle homérique; un des aèdes, Agias ou Hégias de Trézène en avait fait la matière d'un poème particulier, aujourd'hui perdu, intitulé Νόστοι, et d'autres épopées avaient touché au même sujet. Ce qui est remarquable dans les données qui subsistent de ces différents poèmes, c'est que tous les héros grecs supportent dans leur retour les aventures les plus pénibles ou même succombent misérablement. Nous avons dit le sort d'Agamemnon, les longues tribulations de Ménélas et d'Ulysse. La *Télégonie* d'Eugamon comportait même une variante tragique à l'égard de ce dernier : à peine remonté sur le trône d'Ithaque, le mari de Pénélope devait céder aux factions politiques et s'exiler chez les Thesprotes; de là il essayait de rentrer encore dans son royaume et il était tué par son propre fils Télégonos,

qu'il avait eu de Circé et qui ne le connaissait pas. Diomède, à son retour en Étolie, est trahi par sa femme Égialée, mais plus heureux qu'Agamemnon il peut s'enfuir et passer en Italie où il fonde Canusium et Bénévent. Que de morts et que de désastres ! quelle rentrée pitoyable pour des vainqueurs ! Nous n'avons qu'Homère pour lui demander une explication de ces faits, et il est curieux de voir avec quelle concision énigmatique, par quels pauvres arguments le poète donne à sa manière la raison de ces douloureux événements. C'est la colère de Jupiter ou celle de Minerve qui a tout fait; mais au lieu de raconter par le menu les motifs de cette colère comme au début de l'*Iliade*, l'auteur garde à sa pensée une forme vague et incomplète. « Après que nous eûmes renversé la superbe ville de Priam, après que nous partîmes sur nos navires, un dieu dispersa les Grecs, et dès lors Jupiter médita dans sa pensée un funeste retour aux Argiens, parce que tous ne furent pas également prudents et justes (*Odyss.*, III, 130 et sv.)... » « ... Plusieurs même éprouvèrent une destinée funeste par la colère terrible de la puissante Minerve qui fit naître une vive querelle entre les Atrides (*id.*, 134). » Ménélas veut partir tout de suite, Agamemnon veut attendre pour offrir des hécatombes à la déesse; une moitié de l'armée reste auprès du roi des rois, l'autre s'embarque avec son frère. Dans une relâche à Ténédos, nouvelle discorde; les uns reviennent à Troie avec Ulysse, les autres continuent leur route avec Ménélas et Nestor. Tout cela paraît incohérent et obscur, contrairement aux habitudes épiques. Il n'y a qu'une chose claire : la certitude que tous ces hommes sont condamnés à un retour malheureux.

C'est ici que nous pouvons faire intervenir l'histoire, telle que nous la connaissons. N'est-il pas problable que le poète fait ici allusion à des faits vrais dont le souvenir s'était conservé dans la mémoire des hommes

sous une forme un peu moins précise que celle de la fameuse guerre de Troie? Ces faits, c'est la dépossession immédiate ou lente de presque tous les princes achéens, c'est l'arrivée des nouvelles races et le bouleversement causé par l'invasion dorienne. Ces grands événements, dont le contre-coup se fit sentir dans toute l'Asie Mineure et dans les Cyclades, émurent aussi l'imagination poétique; on les considéra comme la suite naturelle de la guerre de Troie, et l'on en fit une espèce de dénoûment sombre et moral à la tragédie de Priam, en donnant les mêmes noms héroïques à ceux qui avaient combattu sous les murs d'Ilion et à ceux qui, en Grèce, tombaient ou fuyaient devant les hordes venues du Nord. Qu'on y regarde bien : le meurtre d'Agamemnon dans Homère est un meurtre politique. Il est fait allusion à la complicité de Clytemnestre dans deux passages (*Odyss.*, IV, 92; XI, 422-434). Mais dans un troisième (*Odyss.*, IV, 514-537), le piège tendu par Égisthe est visiblement un complot tramé de longue main pour dépouiller de ses États le vainqueur de Troie; il n'y est plus question de Clytemnestre ni de Cassandre. Les prétendants de Pénélope personnifient clairement une race d'envahisseurs; ils vivent en terre conquise, aux dépens du roi absent dont ils mettent le palais au pillage en menaçant sa femme et son fils; leurs intentions matrimoniales ne sont qu'un vain prétexte, et ils avouent assez nettement à Ulysse leur véritable dessein quand ils lui disent : « Nous te tuerons, et nous ne permettrons même pas à ta noble épouse d'habiter Ithaque » (*Odyss.*, XXII, 219-223; cf. *id.* 50-53). Jusqu'au bout, la fiction reste d'accord avec l'histoire, car, après Agamemnon, après Ménélas et Ulysse, c'est le lamentable exode d'Oreste et ses lointains voyages qui symboliseront la dispersion des races et les émigrations, attestant que ce grand bouleversement a duré plusieurs générations.

On excusera l'exposé un peu long de ces faits, si l'on considère que l'histoire de Chypre, à une époque que l'on appelait autrefois préhistorique, s'en trouve singulièrement éclaircie. Nous entrevoyons ce qui a dû s'y passer aux environs du XI[e] siècle avant notre ère : les campagnes d'Achille, l'histoire du roi Kinyras, l'entrée des Grecs dans l'île et leurs combats avec les indigènes qui se concentrent à Amathonte, sont maintenant des faits qui prennent corps et qui du domaine de la légende passent dans l'histoire. Ajoutons que les événements de Troie restèrent intimement mêlés aux souvenirs chypriotes, puisqu'une tradition locale voulait qu'Homère fût né à Salamine de Chypre et qu'il eût pris pour gendre Stasinos, auteur du poème épique des Κυπριακά, qui formait une sorte de préambule à l'*Iliade*.

Pour revenir à la céramique de cette période et au décor qu'elle porte, il est manifeste que l'introduction des vases dits mycéniens, la formation d'un dessin géométrique analogue à celui des Cyclades, de l'Attique et de la Béotie, les progrès de la forme animale dans le dessin, la prédilection pour les oiseaux, enfin les premières tentatives de représentations humaines et de scènes à multiples personnages, indiquent des rapports assez intimes avec l'art grec. Nous nous expliquons aussi les allures guerrières que prend la physionomie des figurines d'argile, dans ce temps de conquêtes militaires et d'invasion étrangère. Les chariots de guerre sont l'expressive image de l'armement homérique. L'archéologie confirme donc en tout point ce que l'étude des textes vient de nous apprendre sur la période syro-grecque de la civilisation chypriote.

Nos 118-246.

C. *Troisième période* allant du VIIe siècle au Ve environ. Nous l'appellerons période gréco-phénicienne. Tombeaux en forme de chambres sépulcrales, creusés sous terre ou dans le roc, servant à plusieurs morts réunis; ils sont précédés d'un *dromos* ou couloir conduisant à l'entrée (Herrmann, p. 8, 13-24). Les morts sont déposés sur des lits de pierre ou dans des sarcophages. Les vases placés près d'eux sont d'assez grandes dimensions, en terre pâle, avec des dessins de couleur brun noir appliqués directement sur l'argile ou sur un engobe rouge non lustré. Les formes de grandes amphores à anses basses, de barillets, de gourdes sont fréquentes. Le type ornemental prédominant consiste en un groupement de petits cercles concentriques, sans point central, sur la panse et sur le col. On a recueilli des poteries chypriotes de ce genre en pleine Égypte, à Nebesheh (Fl. Petrie, *The Egypt exploration found*, 4e mémoire, p. 7, pl. 3); elles proviennent probablement des tombes de mercenaires chypriotes enrôlés au VIIe siècle dans les armées du pharaon Psammétique. Sur d'autres poteries, les motifs végétaux sont représentés par une palme droite, d'un caractère phénicien (Herrmann, fig. 5). Dans les vases décorés d'animaux ou de personnages, les influences assyriennes et égyptiennes s'accusent très sensiblement : à la première appartiennent la rosace, la plante ou arbre sacré entre deux animaux affrontés, les scènes de chasse et de guerre (Perrot, fig. 507, 517-519, 523, 527, 528, 531); à l'autre le lotus, le personnage tenant une fleur, certains détails de costume comme le pagne (Perrot, fig. 508, 520-522; *Jahrbuch des Inst.*, 1886, pl. 8).

Le décor plastique revient sous une forme mieux raisonnée et plus artistique. Ce sont des cruches dont le goulot se termine en tête de femme; deux mamelons placés sur la panse rappellent parfois la filiation avec les céramiques primitives, mais il n'y a plus mélange hybride de la statuette et du vase; la poterie garde sa forme fondamentale (Perrot, pl. IV, fig. 504, 522). Une autre solution consiste à munir le flanc du vase d'un bec qui affecte la forme d'une tête de taureau : l'animal paraît cracher l'eau èt fait l'office de ces mascarons qui ornent aujourd'hui encore nos fontaines. Enfin un troisième agencement consiste à faire asseoir sur l'épaule du vase une figurine de femme qui tient une petite cruche servant elle-même de déversoir (Perrot, fig. 506), spirituelle composition sur laquelle nous reviendrons plus loin (p. 112).

A côté de la poterie indigène il faut signaler une série de vases qui sont de purs articles d'importation, quelques rares exemplaires d'aryballes corinthiens et de vases rhodiens (Herrmann, p. 13, note 10), des coupes attiques à petites figures noires rappelant les produits des fabricants Tléson, Hermogénès et Tlenpolémos (*Journal of hell. stud.*, [Munro et Tubbs], XI, p. 41-46), d'autres à figures rouges de style archaïque, avec des signatures de peintres attiques connus, Hermaios, Chachrylion, enfin un joli alabastre à figures noires et jaunes signé par Pasiadès, toutes œuvres datant de la fin du VIe ou du début du Ve siècle (Herrmann, p. 17-18).

En même temps que toutes ces poteries, on a recueilli des objets émaillés de porcelaine dite égyptienne, des scarabées, des bijoux et des perles, et surtout les belles coupes de métal ciselé, comme les patères de Dali, d'Amathonte et de Curium (Perrot, fig. 546-548, 552), qui précisent le caractère phénicien de cette civilisation (Herrmann, p. 15, 19-20). Les terres cuites

continuent à représenter de préférence des guerriers dont le costume et l'armement ont des ressemblances frappantes avec les figurines phéniciennes du style pseudo-assyrien (Heuzey, p. 64-69, 151-153), puis des femmes à coiffure élargie en forme de klaft et des dieux Bès du style pseudo-égyptien, dont on trouve également les analogues en Phénicie (Heuzey, p. 59-73, 171-173). Vers le VIe siècle, les terres cuites se font plus rares (Herrmann, p. 18); cette industrie languira dans la répétition des motifs traditionnels jusqu'à la grande renaissance grecque de la fin du Ve et du IVe siècle.

On peut encore ici contrôler ce qui se passe dans l'art industriel à la lumière des événements politiques. Le fait capital du VIIIe siècle est l'expansion de la domination assyrienne; Chypre est alors englobée dans les conquêtes du roi Sargon, comme l'atteste la stèle de victoire érigée à Kittion (Heuzey, p. 117). Du même coup la puissance des Phéniciens est abattue en Syrie et on les voit se reporter vers l'occident, se réfugier dans leurs stations méditerranéennes, développer surtout celle d'Afrique qui deviendra la puissante Carthage. Ce reflux de la race phénicienne vers l'ouest ne laissa certainement pas Chypre indemne, et c'est pourquoi l'on assiste à l'importation dans l'île du double élément assyrien et égyptien dont se compose l'art phénicien tout entier. Au VIIe siècle, c'est l'influence égyptienne qui se fait plus particulièrement sentir. Nous avons vu que des Chypriotes firent partie des mercenaires ioniens que Psammétique prit à sa solde. Au milieu du VIe siècle, l'île devient tributaire du pharaon Amasis. Cependant les idées et la langue des Grecs ne sont pas battues en brèche par ces invasions successives, car le séjour de Solon à la cour du roi Philokypros, les relations du roi de Salamine avec le sanctuaire de Delphes, enfin la déclaration des princes chypriotes se ralliant

en 501 à la cause des Grecs d'Ionie, révoltés contre le roi de Perse, prouvent combien étaient profondes les racines de l'hellénisme implantées dans l'île depuis plusieurs siècles (Heuzey, p. 119-122). Ces différentes péripéties de l'histoire chypriote donnent la clef des phénomènes artistiques que nous venons d'observer dans le développement des industries céramiques.

Nous devrions arrêter là nos recherches pour rester dans le domaine des « Origines comparées ». Mais nous n'avons pas cru pouvoir rejeter dans une autre salle la suite des poteries chypriotes, peu nombreuses pour l'époque classique. Nous examinerons donc la série entière et nous ouvrirons ici une quatrième période, en réservant pour l'étude de la Salle M les considérations générales à faire sur les exportations attiques du ve et du ive siècle.

Nos 247-261.

D. *Quatrième période* allant du ve siècle à l'époque gréco-romaine. Nous l'appellerons période gréco-chypriote. Durant le ve et le ive siècle, les chambres sépulcrales affectent la même forme, mais la longueur du couloir d'entrée diminue, et il est remplacé bientôt par des degrés d'escalier conduisant à la porte du tombeau. A l'époque des successeurs d'Alexandre et pendant la période romaine, le caveau augmente de dimensions; au lieu de contenir une seule chambre percée de plusieurs niches, il comprend une série de chambres, quelquefois superposées en deux et trois étages (Herrmann, p. 9-11). Dans le mobilier funéraire, ce qui caractérise la première moitié du ve siècle, c'est la disparition presque totale des importations grecques. La céramique locale languit; elle continue à alimenter le tombeau de

quelques produits traditionnels où dominent la cruche à décor plastique, avec dessins noirs et blancs appliqués sur un fond rougeâtre, et les œnochoés en forme de gourde aplatie, avec cercles concentriques en blanc, noir ou violacé sur le même fond rouge. Les terres cuites deviennent tout à fait rares, ainsi que les bronzes et les bijoux. Au contraire, à la fin du ve siècle et au IVe, l'action de l'art attique se fait de nouveau sentir. C'est d'abord l'importation des vases attiques qui recommence (Richter, pl. 183-184); ce sont des peintures à figures rouges du style libre, parmi lesquelles on remarque un cratère portant le nom de Mégaclès, et un très beau lécythe à dorures représentant le Sphinx tué par Œdipe (*Journal of hell. stud.*, VIII, pl. 81), un autre où l'on voit le jugement de Pâris (*id.*, XI, pl. 4), puis des guttus ornés de figures d'animaux d'un style un peu négligé, et enfin une série de poteries noires, lustrées, décorées de petits ornements imprimés en creux dans l'argile (Herrmann, p. 24-39; Munro et Tubbs, p. 49-50). C'est, en outre, la fabrication des statuettes de terre cuite qui prend un magnifique essor et qui s'inspire des plus beaux modèles nés sous l'influence de Phidias et de son école (Heuzey, p. 173-196).

D'où vient cette inégalité entre le commerce des vases et celui des terres cuites? Pour fabriquer, peindre et cuire un vase, il fallait toutes les ressources de la science attique, formée par deux siècles de pratique, et les Chypriotes ne pouvaient pas du premier coup s'élever à cette hauteur; aussi se sont-ils contentés de prendre les vases tout faits. Pour les terres cuites, c'est autre chose : rien ne voyageait plus facilement que les moules dans lesquels il suffisait de pousser un peu d'argile pour avoir l'ébauche déjà excellente d'une statuette; or, nous venons de voir que les Chypriotes avaient montré de tout temps un goût très particulier pour le modelage, et ils étaient assez habiles pour mettre au

point une figurine ainsi obtenue. Ils ont réalisé de cette façon, surtout dans la fabrique de Larnaca, des œuvres qui touchent à la perfection et qui nous rendent, par une sorte de réédition chypriote, la plastique d'argile telle qu'elle avait été pratiquée par les contemporains et les compatriotes de Phidias, de Scopas et de Praxitèle (Pottier, *Statuettes de terre cuite*, p. 66-72). A l'appui de cette idée, nous ferons remarquer que les cruches décorées de figurines prouvent elles-mêmes l'inégalité des aptitudes chypriotes : en effet, la poterie ne change guère, elle conserve le même décor géométrique et monotone, la même couverte peu solide, tandis que la petite statuette se modifie et se perfectionne sans cesse.

Les lampes ornées de reliefs et les verreries blanches, qui contractent dans un séjour prolongé sous terre d'admirables couleurs irisées, sont caractéristiques pour la dernière période, qui voit disparaître complètement les poteries peintes (Herrmann, p. 39-40).

Que tirons-nous des textes historiques sur cette époque? Ils nous apprennent que l'année 500 marque un moment de crise pénible pour l'île. La révolte de l'Ionie est durement comprimée; les Chypriotes, ramenés sous le joug perse, sont forcés d'envoyer à Xerxès 150 vaisseaux armés. Même après la défaite des Perses en Grèce, l'heure de la délivrance ne sonne pas pour eux. Malgré les campagnes navales de Pausanias et d'Aristide (479), puis de Cimon (469) sur les côtes chypriotes, l'île demeure aux mains des Perses. Les communications restent toujours difficiles avec la Grèce continentale jusqu'au temps d'Évagoras, roi de Salamine, qui réussit à maintenir son indépendance pendant dix ans et renoue d'amicales relations avec Athènes (391-382), si bien qu'après sa mort, c'est l'orateur attique Isocrate qu'on charge d'écrire son

panégyrique. En 333 Alexandre soumet l'île, qui est plus tard absorbée dans le royaume des Ptolémées et enfin dans l'Empire romain (Heuzey, p. 122-124; Herrmann, p. 24). Nous n'avons pas besoin d'insister sur la concordance de ces faits principaux avec l'isolement artistique de Chypre pendant la majeure partie du v[e] siècle et la renaissance qui se produit ensuite.

DESCRIPTION

A. *Vases de la première période* (ci-dessus, p. 84).

16-19. — Poteries façonnées à la main, comparables, pour les formes, la terre encore grossière et les ornements incisés, aux vases troyens. Cependant la céramique de Chypre est visiblement supérieure et témoigne d'une industrie plus avancée ou d'une civilisation un peu plus récente.

20-30. — Même catégorie avec des formes ou des perfectionnements plus spécialement chypriotes. Les vases de terre rouge lustrée attestent une technique déjà savante, quoiqu'il n'y ait pas encore trace de l'emploi du tour. Les ornements incisés très simples se réduisent à trois éléments : le cercle, les petits traits droits parallèles et le zigzag.

31-39. — Vases peints, formant un groupe parallèle au précédent; couleur noire mate qui tourne souvent au jaune. On n'a pas de raisons de croire qu'ils soient plus récents; les formes et les dessins sont souvent identiques à ceux des poteries incisées. Cette haute antiquité de la peinture céramique à Chypre est fort importante à noter (ci-d., p. 85).

40-46. — Perfectionnement de la technique peinte. La terre devient fine et pâle, bien cuite; le noir garde plus souvent son ton réel. Les dessins ne varient guère dans leur simplicité toute primitive, mais se régularisent (dents de loup, quadrillés, losanges, damiers). Les vases, en particulier les petites œnochoés à long bec, se couvrent d'appendices et de saillies de suspension (ci-d., p. 85). On remarquera que les dimensions des poteries pendant toute cette période restent petites (le n° 42 est de taille tout à fait exceptionnelle) et que les plus soignées n'ont pas été faites au tour.

47-68. — Fabrication de vases-statuettes en forme d'animal (ci-d., p. 100). Déjà, dans la série précédente, on a pu voir s'ébaucher une sorte de tête d'animal au sommet du goulot ou sur la panse. Nous assistons ici à la formation complète de l'animal qui, après avoir passé par les ébauches les plus rudimentaires, aboutit à un quadrupède, cerf, taureau, bélier (47-59), ou à un oiseau (61-67), ou à un poisson (68). On peut vérifier les accointances de Chypre avec le style mycénien le plus ancien, en comparant à une de ces terres cuites chypriotes le cerf d'argent et de plomb que Schliemann a trouvé dans le 4e tombeau de la citadelle et qui est également un vase (*Mycènes*, fig. 376).

69-71. — Le potier s'attaque même à la forme humaine; mais, comme on peut le voir, il y réussit encore moins qu'aux formes animales.

72-86. — Poterie commune, de technique ancienne et façonnée à la main, mais en général dénuée d'ornements; grandes écuelles à boire qui sont le prototype de la coupe grecque et qui permettent de mesurer le chemin à parcourir. Il faut noter sur certains vases d'argile noirâtre l'emploi d'une couleur blanche (82-

84) ou de filets en relief (85-86) qui indiquent une fabrique locale particulière. Des vases analogues ont été recueillis en Égypte (Fl. Petrie, *Illahun, Kahun and Gurob*, pl. 27, nos 14, 16).

87-94. — Poteries importées de style mycénien. Elles sont reconnaissables aux formes où dominent le petit pithos et le vase à étrier (ci-d. p. 87). De plus elles sont façonnées au tour et peintes d'une couleur noire lustrée qui tourne au jaune ou au rouge. D'après une observation de M. Furtwaengler (*Jahrbuch*, 1891, p. 15 de l'*Anzeiger*), les petits vases à étrier auraient surtout servi à renfermer des essences précieuses. On en trouve jusqu'en Egypte (Fl. Petrie, *ibid.*, pl. 17, nos 3, 28; pl. 20, no 7).

B. — *Vases de la seconde période* (ci-dessus, p. 89).

95-112. — Vases chypriotes influencés par les produits industriels grecs. On y distingue deux éléments : un curviligne, qui révèle l'influence de l'art mycénien ; un rectiligne géométrique, plus compliqué que celui de la première période, qui trahit l'éducation reçue de la Grèce dorienne. Ces deux éléments sont parfois réunis sur le même vase (95-99). Ailleurs le géométrique pur, analogue à celui du Dipylon attique, avec des éléments nouveaux, comme le svastika, la métope, la feuille d'eau isolée, apparaît et enrichit le fonds pauvre du géométrique chypriote.

113-115. — Petites œnochoés, pourvues de deux yeux peints près du col et décorées d'oiseaux géomé-

triques sur la panse. On ne saurait affirmer que ces vases aient été fabriqués à Chypre. Ils pourraient être importés, par exemple de Rhodes qui a connu ce genre de poteries faites à l'imitation des modèles du style géométrique. L'aile d'un de ces oiseaux est faite comme le pétale d'un lotus rhodien, avec une couleur noire jaunie qui laisse tout autour un petit contour réservé sur l'argile.

116-117. — Œnochoés reproduisant la plante ou arbre sacré entre deux oiseaux affrontés (cf. Cesnola, *Cyprus*, p. 437), motif ornemental qui a été usité en Égypte et surtout en Assyrie (*Ath. Mitth.* [Duemmler], 1888, p. 302; Conze, *Melische Thongef.*, pl. 5), et que les artistes grecs du Dipylon ont connu aussi. On sent que l'on approche de la période où le décor oriental va faire irruption dans l'art grec. Il semble que le hasard ait réuni ici deux œuvres copiées d'après le même modèle, mais l'une exécutée par un ouvrier maladroit ou peu consciencieux, l'autre par une main habile et soigneuse. Le second a usé de deux couleurs : par dessus le brun mat il a placé quelques touches de blanc pour figurer les yeux des oiseaux, pour pointiller les ailes, suivant une technique qui a été employée à Tirynthe (Schliemann, pl. 14, 15, 17).

C. — *Vases de la troisième période* (ci-dessus, p. 99).

Nous distinguons une catégorie de vases peints en noir brun, ou en noir et rouge, sur le fond d'argile pâle et une seconde série peinte en noir ou blanc sur une couverte rougeâtre. Beaucoup de produits de ces deux classes sont contemporains, mais les débuts de la pre-

mière technique doivent être les plus anciens en date.

118-145. — Les vases grandissent de taille et essayent de rivaliser avec les produits grecs qui, dès l'époque du Dipylon, ont réalisé la fabrication de poteries colossales (ci-d. p. 215). L'œnochoé, le lécythe en forme de barillet ou de gourde, la grande amphore sont les formes préférées. La gamme colorée s'enrichit un peu : sur le fond d'argile pâle, on applique souvent deux tons, l'un noir et l'autre rouge, tous deux de couleur mate, non lustrée. Le noir paraît être une sorte de terre d'ombre, encore aujourd'hui exploitée à Chypre et exportée en grande quantité (Perrot, III, p. 687, note 1). Plus rarement est adjoint à ces deux tons un jaune clair, assez vif, dont on a noté la présence aussi dans les catégories mycénienne et béotienne archaïque (*Jahrbuch*, 1891, p. 15 de l'*Anzeiger*). Le style géométrique domine dans le décor, répétant les combinaisons dues aux âges précédents et ne cherchant guère à en créer de nouvelles. Les cercles concentriques de couleur noire ou rouge grandissent et envahissent la plus grande partie de la panse; ils deviennent si fréquents qu'on a voulu y voir une marque spéciale de l'industrie chypriote (Perrot, p. 691). C'est une erreur, car ce type existe dès l'époque mycénienne et il subsiste en Grèce à l'époque du géométrique pur (Furtw. et Lœsch., *Myk. Vas.*, pl. II, 13; XX, n°s 145, 149; Conze, *Zur Gesch. der Anf. griech. Kunst*, pl. I, 2; V, 2; *Ath. Mitth.*, 1888, p. 285, note 1; 288, note 2; *Jahrbuch*, 1886, p. 137, n° 2949). On a supposé que ce type ornemental très ancien dérivait des vases de bois où sont marquées en stries circulaires les couches ligneuses accumulées par les ans (*Myk. Vas.*, p. 27). En somme, les potiers chypriotes commencent à s'endormir dans une routine machinale et l'on sent à leur

inertie artistique, comme à leur docilité politique, que l'heure de la décadence a déjà sonné pour eux, au moment où les races grecques des îles et du continent prennent conscience de leur vitalité.

146-147. — Vases unissant au décor géométrique l'élément végétal, petites palmes, rosaces, empruntées au formulaire gréco-oriental.

148-150. — Petites œnochoés à bec, pourvues de deux yeux en souvenir d'une tradition ancienne (ci-d. nos 113-115). Deux sont décorées de feuilles isolées ou de palmes; la troisième porte une branche de feuillage et un oiseau de style géométrique.

151. — Les souvenirs mycéniens (demi-cercles, ailes de l'oiseau) et géométriques purs (superposition de petits zigzags) s'allient avec la période chypriote plus récente (forme de barillet, cercles concentriques, couleur mate noire et rouge) sur cette grande œnochoé qui est un des beaux spécimens de la céramique indigène. Le tournassage des pièces en barillet exigeait une certaine adresse : elles sont façonnées en deux morceaux réunis par une suture verticale qui reste parfois visible (Perrot, p. 690).

152. — Petit cratère à trois pieds (publié par Perrot et Chipiez, pl. III et fig. 508). Les anses en forme de têtes de bouquetins, les petits zigzags superposés sont des souvenirs persistants du style appelé Dipylon; les boutons de lotus épanouis rappellent l'Égypte et la transmission de ses motifs floraux à Rhodes; le chien lui-même, attaché à une corde, est traité dans un style pseudo-rhodien. Ce curieux vase présente l'amalgame de trois ou quatre écoles artistiques dont les enseignements se sont superposés du XIe au VIIe siècle.

153. — Col de grande amphore (publié *ibid.*, fig. 531). Pour la première fois nous rencontrons la représentation humaine et un essai de scène à personnages. On aurait tort de croire à un simple sujet de genre, à la rencontre de deux chasseurs rapportant un bouquetin tué dans la montagne. La curieuse figure qui suit les deux porteurs, une femme drapée, portant une ceinture dont le bout frangé traîne derrière elle, coiffée d'un haut calathos, les deux mains élevées comme pour un acte religieux, montrent que nous avons sous les yeux une offrande à une divinité. Du reste, M. Richter (p. 438, pl. 115, n° 2) a très heureusement rapproché cette peinture d'une gravure de cylindre hittite qui montre dans une scène religieuse des porteurs de bouquetins semblables à ceux-ci. Cette comparaison nous permet d'orienter du côté de l'Asie et, à travers l'art syrien, du côté de l'Assyrie et de la Chaldée, l'école chypriote qui ose enfin aborder la représentation humaine et s'essayer à la véritable peinture. La glyptique orientale lui a fourni certainement une mine précieuse de modèles. Le vase d'Ormidia (Perrot, fig. 523), le vase de Tamassos (Richter, fig. 37, 38, 72, 75) sont des spécimens plus complets de la même école.

154-165. — Fond d'argile rougeâtre; la terre provient d'un gisement différent, de ton naturellement rouge, et en plus elle a été parfois avivée par une couverte. Cette distinction n'entraîne pas de différence dans l'exécution ornementale; c'est le même répertoire géométrique que ci-dessus. Nous noterons seulement une grande coupe plate à deux anses (154) où le peintre très inexpérimenté a cherché à rendre, semble-t-il, deux hommes en train de chasser un oiseau et de le pousser soit dans un piège en forme de filet tendu, soit dans une espèce de basse-cour formée de claies. On

reconnaît là un souvenir des scènes de chasse familières au Dipylon. Une peinture de style analogue a été publiée par Cesnola (*Cyprus*, pl. 44, fig. 33). Une autre coupe (159) porte quelques caractères chypriotes tracés au moyen d'une sorte de pâte blanche incrustée dans l'argile rouge, qui donneront une idée de l'écriture indigène et qui représentent sans doute le nom du fabricant ou celui du possesseur.

166-175. — Perfectionnement de la fabrique à ton rouge. Le vase est lustré sur toute sa surface. Ce progrès marque une époque assez récente où l'on cherche à imiter le beau brillant des vases grecs du VI[e] et du V[e] siècle.

176-185. — Ici nous plaçons la suite de la fabrication des vases plastiques, que nous avons vues s'ébaucher dans la première période (ci-d. p. 106). Si la fabrication des vases en forme d'animaux n'est pas complètement abandonnée, comme le prouvent quelques taureaux d'un modèle assez perfectionné (176-179), la préférence des céramistes se porte vers un compromis qui consiste à prendre la tête seule de l'animal et à en faire le déversoir du vase (180-184). M. Herrmann (p. 50) pense que le goût des Chypriotes pour le taureau comme type ornemental doit avoir une origine asiatique et assyrienne. Pareil procédé est employé pour la forme humaine dont on extrait, en quelque sorte, la partie la plus intéressante et la plus vivante, le visage, pour en décorer le goulot du vase (185).

186-208. — Enfin une solution plus esthétique encore est celle de l'œnochoé au type de la figurine verseuse. La variété des exemplaires recueillis permet de suivre les progrès de l'invention plastique depuis les maquettes du VII[e] siècle, serrées dans leur étroit fourreau de vêtement (186-202) jusqu'aux figures du VI[e] et du V[e] où la chevelure et la draperie se font plus souples

(203-208). M. Herrmann (p. 47-48) fait remarquer que l'on a trouvé en Syrie des fragments de vases tout semblables, et il en conclut que ce motif peut dériver de l'art syro-hittite; mais peut-être ne sont-ce que des exportations chypriotes. Il mentionne une explication ingénieuse de M. Richter qui a rapproché de cette composition certains vers d'Homère (*Odyss.*, I, 136) où est décrite la servante versant l'eau sur les mains des hôtes avant le repas; peut-être le vase chypriote a-t-il été destiné spécialement à ce rite hospitalier encore en usage dans tout l'Orient. M. Heuzey (*Gaz. arch.*, 1889, p. 4-6) montre que les types de verseuses se divisent en trois classes : 1° la femme est coiffée d'une mitre orientale, roulée comme un turban autour de la tête, et elle tient la petite cruche des deux mains en l'appuyant contre son corps (186-190; le n° 191 fait transition avec la catégorie suivante, la coiffure étant déjà grecque); 2° la femme a les cheveux cachés et serrés sous un mouchoir ou cécryphale et elle tient la petite cruche de la main droite à côté d'elle (192-208); 3° la figurine est debout ou elle est remplacée par un groupe composé d'Aphrodite et d'Éros (voy. plus loin, 247-250, composition appartenant à la période alexandrine). Pour M. Heuzey, l'aboutissement de ce motif à un groupe de divinités et la présence de certains attributs, comme une fleur ou une pomme dans quelques exemplaires archaïques, ne permettent pas d'attribuer à la série un sens familier; tous ces détails lui suggèrent la comparaison avec la déesse égyptienne Hathor versant aux défunts l'eau céleste. A notre avis, cette dernière solution ne pourrait être adoptée que si l'on parvenait d'abord à prouver la destination spécialement funéraire des cruches chypriotes au type de la verseuse.

209-233. — Spécimens de la poterie commune dont la date est fort difficile à déterminer et qui a dû

être fabriquée pendant plusieurs siècles. On remarquera le vase en forme de grande gourde (213) qui montre jusqu'où les potiers ont poussé l'imitation fidèle de la réalité et qui rappelle les vases de bois dont nous parlions plus haut (p. 109) pour expliquer l'usage si fréquent des cercles concentriques. Les écuelles plates à bord retroussé et contourné de façon à former un ou deux becs (226-227) servaient de lampes, et elles ont duré sous cette forme dans toute l'étendue du domaine phénicien jusqu'à l'époque gréco-romaine qui voit se développer le type classique de la lampe fermée par dessus et décorée de reliefs.

234. — Nous commençons la classe des importations étrangères par ce beau spécimen de vase émaillé, au ton bleu verdâtre, décoré de dessins noirs où l'élément géométrique se mêle au décor végétal égyptisant. Il peut être un produit phénicien ou rhodien (cf. Perrot, p. 732 et s.).

235. — Aryballe protocorinthien, décoré sur l'épaule d'une volute courte, dernier souvenir de la spirale mycénienne et, sur la panse, de chiens courants, sujet emprunté à l'art du Dipylon. Peinture monochrome en couleur noire tournant au jaune, sans incisions. Les débuts de cette fabrication se placent au commencement du VII[e] siècle.

236-239. — Je place ici quelques fragments de vases qui, bien que fabriqués probablement à Chypre, portent la marque d'une influence extérieure et prouvent manifestement l'importation de modèles rhodiens et corinthiens. Ils ont été étudiés et publiés par M. Collignon (*Rev. des Étud. grecq.*, 1893, p. 33-39) qui en a pris texte pour démontrer que le prétendu vase de style protoionien découvert par M. Ramsay (Rayet, *Céramiq.*

grecq., p. 45) est simplement un vase chypriote fait pendant la période d'influence égyptienne et représentant la figure d'Isis-Hathor. Les personnages dont les cheveux retombent par derrière en une mèche rigide sont coiffés à la mode syrienne, et ce détail montre que le souvenir d'une parenté avec les Hittites n'avait pas disparu de l'île. L'argile de ces fragments est grise comme celle des autres poteries chypriotes; la couleur noire est le brun mat ordinaire; mais les incisions qui détaillent les ornements des vêtements, la chevelure d'Hathor, les pétales des rosaces et des lotus, décèlent une technique venue de Rhodes ou de Corinthe. On peut placer la date de ces peintures dans la seconde moitié du VII[e] siècle ou le début du VI[e].

240-245. — Vases à figures noires appartenant à la fabrication attique du VI[e] et du V[e] siècle (voy. Salle F). Le groupe d'hommes dans un fond de coupe (240), avec ses gros points noirs simulant une inscription, est traité d'une façon rapide et purement industrielle. La coupe décorée d'un sphinx vu de face (241) est beaucoup plus soignée et rentre dans la série des œuvres groupées autour des noms de Tléson et de Xénoklès (cf. Klein, *Griech. Vas. mit Meistersignaturen*). Les coupes ornées de figures minuscules, archer, sphinx, cavalier (242-243), relèvent de l'école des miniaturistes attiques comme Glaukytès et Phrynos. Le lécythe portant deux grands yeux avec un coq à peine reconnaissable (244), la coupe qui répète deux fois l'enlèvement de Thétis par Pélée dans un style tout à fait négligé (245), appartiennent à la période du V[e] siècle où la fabrication des figures noires, de plus en plus abandonnées pour les figures rouges, se traîne dans de pitoyables productions.

246. — Je signale en dernier lieu une petite coupe de terre noire fumigée avec deux anses ornées d'une

fleur de lotus. C'est un représentant très rare du *bucchero nero* trouvé en dehors de l'Italie (voy. ci-d. p. 153).

D. — *Vases de la quatrième periode* (ci-dessus, p. 102).

247-250. — Fin de la fabrication des œnochoés au type de la figurine verseuse (ci-d., p. 113; cf. *Journal of hell. stud.* [Munro et Tubbs], XI, 1890, p. 39). L'argile, autrefois pourvue d'une couverte rouge, est redevenue d'un ton pâle; des dessins en oves et en palmettes élégantes trahissent l'influence des ateliers attiques perfectionnant l'exécution des beaux vases à figures rouges (Salle G); pourtant on observera la persistance toute locale des anciens motifs géométriques, le quadrillé semé de points, le grand méandre allongé, les dents de loup. Le style des statuettes garde une raideur archaïque qui prouve que la date de ces vases n'est pas encore très éloignée du ve siècle.

251. — Vase en forme de tête représentant un esclave éthiopien coiffé de la grande perruque égyptienne. Produit importé, fabrication d'époque gréco-romaine. L'Italie a fourni beaucoup de types de ce genre, mais le point de départ de toute cette fabrication est encore la Grèce (Salle H).

252. — Grand lécythe à panse plate, sans ornements, d'une forme très fréquente en Cyrénaïque (Salle M).

253-255. — Je place ici quelques spécimens d'une catégorie toute particulière; ce sont des vases imitant la technique du métal dont deux (253, 254)

pourraient appartenir à une époque ancienne, si l'on en juge d'après la gaucherie du façonnage, la rudesse de la terre; mais il n'est pas toujours facile de dire si l'aspect grossier d'une poterie est dû à une haute antiquité ou à une exécution négligée. On peut les comparer à certains vases italiotes, d'argile noire, imitant par des cannelures l'aspect du métal et dont la date est relativement récente (voy. Salle H).

256-258. — Vases attiques, importés de Grèce et datant de la seconde moitié du ve siècle. Le lécythe à fond blanc et au trait noir (256) représente une Amazone s'équipant, le pied posé sur une éminence, dans l'attitude qui est donnée à un éphèbe de la frise du Parthénon; ce vase a été publié par M. Duemmler (*Jahrbuch*, 1887, pl. 11). La couverte blanche, un peu lustrée, qui indique les chairs nues de la femme, est une technique que l'on remarque particulièrement sur les lécythes blancs trouvés à Erétrie (Salle L). Les deux vases à figures rouges rentrent dans une série de cratères un peu renflés au milieu de la panse, improprement appelés oxybaphons, dont la fabrication est devenue très usitée à la fin du ve et au ive siècle (Salles G, K). Celui qui représente Zeus poursuivant une femme (au revers femme accourant vers un homme drapé) est le plus ancien, comme le prouvent les anses en forme de saillies courtes, les ornements en oves et le style des personnages. L'autre, avec sa guirlande de lauriers autour de l'embouchure, est plus récent: il est décoré d'un char courant à deux chevaux, conduit par un éphèbe et accompagné d'un autre éphèbe qui tient une lance (au revers trois personnages drapés). Ce qui rend ce monument précieux, c'est qu'il porte une inscription peinte en lettres aujourd'hui noirâtres, autrefois blanches ou rouges, Μεγακλῆς καλός, le beau Mégaclès, nom d'éphèbe athénien qui atteste le lieu d'origine du vase

(Klein, *Lieblingsinschriften*, p. 64, n° 6). Sur les conclusions historiques à tirer de l'importation de ces vases à Chypre, voyez ci-dessus, p. 103. Nous y reviendrons en étudiant la Salle M.

259-261. — Petites soucoupes peintes d'un beau noir lustré ; l'argile rougeâtre et le vernis sont les indices de la provenance attique. Les inscriptions chypriotes incisées sur le fond de ces poteries ne contredisent pas cette assertion, car le fabricant a l'habitude de peindre les inscriptions qui sont cuites comme le reste du vase, tandis que l'acheteur ne peut qu'inscrire son nom à la pointe dans l'argile durcie.

III. — Vases de Théra (Santorin).

LIVRES A CONSULTER. — Fouqué, *Santorin;* — Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 19-42; Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, VI, p. 135-154; — Furtwaengler et Lœschcke, *Mykenische Vasen*, p. 18-22.

HISTORIQUE.

L'intérêt capital des trouvailles faites à Santorin réside dans la découverte d'une sorte de Pompéi préhistorique, de quelques maisons ensevelies sous une couche énorme de pierre ponce. Les géologues ont reconnu que cette catastrophe avait été causée par une violente éruption volcanique qui transforma la configuration de l'île elle-même (Fouqué, p. 130). Après M. Fouqué, deux autres Français, MM. Gorceix et Mamet ont exécuté dans l'île des recherches et des fouilles fructueuses qui ont permis de rassembler au Musée de l'École d'Athènes la série la plus complète des vases de Santorin et qui ont fourni des indices précieux pour l'étude d'une des céramiques les plus anciennes. L'histoire s'accorde, en effet, avec la géologie pour faire remonter à une date très reculée l'ensevelissement de la ville théréenne, car Hérodote (IV, 147, 148) parle d'une occupation de l'île par des Minyens ayant pour chef le spartiate Théras, événement qui se place vers le XIIe siècle avant notre ère, et il rappelle qu'au temps de Cadmus, le Phénicien Membliare y avait déjà installé des colons, huit générations, c'est-à-dire deux siècles plus tôt, ce qui nous reporte vers le XIVe

siècle. Il paraît logique de conclure que le cataclysme est fort antérieur à cette date, car, à partir de ce moment, le bassin méditerranéen était sillonné en tous sens, et un phénomème aussi effrayant aurait certainement laissé quelque trace dans la mémoire des hommes. De plus, l'île dut rester inhabitable pendant fort longtemps, et si les Phéniciens de Membliare purent s'y installer, c'est que l'humus végétal avait eu le temps de recouvrir ce désert de laves et de pierres. Enfin on remarquera que la céramique de Théra, apparentée d'une part à celle d'Hissarlik et d'autre part à celle de Mycènes, forme une sorte de trait d'union entre les deux : or, on atteint pour les plus anciennes couches d'Hissarlik les environs de l'an 3000 (ci-d. p. 76); nous verrons (p. 209) que la floraison de l'empire mycénien avoisine le XV[e] et le XIV[e] siècle : par conséquent, en plaçant les vases théréens aux environs du XX[e] siècle, on constitue un ensemble de dates qui a pour lui, sinon la certitude, au moins la vraisemblance et la logique. C'est, en effet, la date approximative de l'an 2000 que proposait M. Fouqué, avec beaucoup de réserves, pour la première éruption du volcan (p. 130) et, s'il est vrai que cette date ne peut être aucunement considérée comme sûre par les géologues (*American Journal of archæology*, 1894 [H. S. Washington], p. 519), il faut cependant reconnaitre que cette hypothèse concorde bien avec les données actuelles de l'archéologie.

Dans les maisons ensevelies sous la lave on trouva les vases encore en place, remplis d'orge, de seigle, de pois et de lentilles, mêlés à des instruments de pierre, des meules, des pressoirs en lave, des couteaux d'obsidienne, une petite scie en cuivre et quelques anneaux d'or. C'était une population déjà pourvue d'un certain confort et ayant des instincts artistiques développés. Les habitations, solidement construites avec des blocs

de lave et des pièces en bois d'olivier, sont revêtues à l'intérieur d'un crépi grossier, parfois d'une chaux blanche sur laquelle on a peint à fresque des ornements analogues à ceux des vases; on a cru reconnaître une maison à deux étages et on a recueilli une série de poids en lave qui paraissent indiquer l'usage d'un certain système métrique. Tous ces détails attestent sur ce point du monde grec un état de civilisation supérieure à ce que nous avons constaté à Hissarlik ou dans les plus anciennes nécropoles de Chypre.

La céramique, de son côté, atteste un progrès sensible sur Hissarlik et sur Chypre. Tous les vases sont faits au tour (Fouqué, p. 106) et un certain nombre ont dû être cuits soigneusement dans des fours bien clos. Le vase-statuette n'existe qu'à l'état de souvenir dans une série d'œnochoés à col renversé, dont la panse ornée de mamelons rappelle encore la structure féminine (Perrot, fig. 457) ou dont le col offre une vague ressemblance avec une tête humaine au moyen de pastillages mis à la place des yeux et du nez (Dumont, p. 2, nº 13). Le fait le plus remarquable de cette céramique, c'est qu'elle ignore l'incision et ne pratique que le décor peint. L'argile est recouverte d'un engobe, soit par immersion complète, soit par application au pinceau; sur cet engobe gris clair ou tirant sur le brun sont exécutés des ornements en blanc, en noir, en rouge (ce dernier ton pouvant être une décomposition du noir). Toutes ces couleurs sont mates et ne reluisent pas quand on fait jouer le vase à la lumière du jour (Perrot, pl. xx). Une autre nouveauté de cette peinture industrielle, c'est qu'elle a une prédilection toute particulière pour les végétaux, qu'elle se plaît à reproduire les capricieuses volutes des feuillages, la silhouette légère des rameaux aux pétioles alternants (Dumont, I, pl. 1 et 2). Il y a là une école naturaliste,

qui s'oppose nettement aux tendances géométriques et abstraites des céramistes de Troie ou de Chypre. On verra plus loin (p. 249) quelle importance nous attachons à cette distinction qui montre le dessin grec engagé dans des voies diamétralement opposées. La supériorité de l'art théréen sur les essais que nous venons d'étudier ailleurs tient surtout à cet amour déjà sincère et scrupuleux de la nature. Il s'annonce ici par de timides ébauches, il s'affirmera plus tard par la floraison magnifique de la peinture mycénienne. Santorin nous offre les débuts véritables de la peinture grecque, et nous comprenons, sans plus tarder, quel va en être l'esprit et le style. MM. Furtwaengler et Lœschcke (p. 19) ont nommé très justement la poterie de Santorin « la première étape (*Vorstufe*) » de la céramique mycénienne.

M. Fouqué a montré par de sûres analyses, faites au microscope, que presque tous les vases de Santorin avaient été fabriqués dans l'île même, avec une argile spéciale dont il a pu déterminer l'emplacement. Il a pu reconnaître les importations étrangères à ce que leur constitution argileuse était différente de ce que fournit le sol même de l'île. Parmi ces vases importés figure une sorte de coupe-écuelle qui ressemble beaucoup à celles de Chypre, ornée de dessins géométriques peints en quadrillé (*Myk. Vas.*, pl. 12, n° 80). D'autre part, M. Fouqué (p. 127, note 1) a signalé la découverte d'un fragment de vase théréen parmi les ruines de Mycènes, en Grèce, fait qui a une double importance, puisqu'il prouve avec quelle facilité les vases voyageaient à une époque aussi reculée et quelles relations commerciales existaient entre les habitants de Santorin et ceux de la Grèce propre.

On a recueilli sur le sol de Théra d'autres poteries fort différentes de celles que nous venons de décrire et qui présentent le décor géométrique le plus pur en cou-

leur noire un peu lustrée, tirant souvent sur le jaune. On a pu être tenté d'en conclure que ces vases dataient, eux aussi, d'une période antérieure au cataclysme qui a enseveli les habitations. Mais il faut mettre ici en garde les archéologues contre une confusion dangereuse qui s'est faite et dont on trouve les traces dans la dissertation de M. Conze (*Zur Geschichte der Anfænge griech. Kunst* dans les *Comptes rendus de l'Académie de Vienne*, 1870, p. 505-534), qui a été le point de départ de nombreuses études sur les origines du dessin linéaire et géométrique chez les Grecs. M. Conze a réuni dans ce travail les spécimens alors peu connus des poteries à décor géométrique recueillies dans les îles et en Grèce; on y trouve surtout des exemplaires de ce qu'on appelle aujourd'hui le style du Dipylon (ci-d. p. 212). Mais pour donner une idée de la haute antiquité de ces produits, l'auteur cite des vases de ce genre, conservés au Musée de Sèvres et trouvés, d'après le témoignage de Bory Saint-Vincent, à Théra, sous une épaisseur de 15 à 20 mètres d'épanchements volcaniques (p. 514). Cette assertion, qui amènerait à placer les débuts de la fabrication dite du Dipylon à une époque beaucoup trop reculée, a besoin d'être corrigée par cette remarque de M. Fouqué (p. 95), que des tombes d'*époque hellénique* ont été trouvées plusieurs fois à la base du tuf ponceux, soit à Théra, soit à Thérasia, mais qu'elles ont été creusées à une date beaucoup plus récente comme des tunnels dans la couche volcanique et ne sont certainement pas contemporaines des habitations; à titre d'exemples, M. Fouqué cite précisément les monuments vus et décrits par Bory Saint-Vincent. Il faut donc distinguer soigneusement à Théra ce qui appartient aux maisons ensevelies et ce qui a été trouvé dans des tombeaux, sous peine de confondre deux civilisations très différentes; de même qu'à Mycènes (ci-d. p. 186) on s'exposerait à

de graves erreurs en mêlant tout ce qui est recueilli sur l'esplanade de la citadelle avec le contenu des tombes royales.

Faisons une autre remarque. On donne souvent le nom de « type de Santorin » aux cruches à col renversé qui sont, en effet, fréquentes dans la série très ancienne trouvée sous la ponce. Mais il serait inexact d'en conclure que partout où l'on rencontre un produit de cette forme, il ait la même antiquité que les objets de Santorin. C'est une forme de vase qui a sa genèse bien établie; on le voit se former à Hissarlik, à Chypre, et il prend sa forme consacrée à Santorin; puis il se répand dans les autres îles, à Milo, à Syros; il va jusqu'en Italie (voy. Salle D) et même jusqu'à Marseille (Dumont, II, p. 120-123), porté par le flux commercial qui peu à peu se fait sentir sur tous les rivages du bassin méditerranéen. Il est donc certain que la fabrication de ce type s'est perpétuée pendant longtemps. Il en est de même pour le long gobelet dérivé de la corne à boire (Dumont, I, pl. 1, n° 4) qui date d'Hissarlik (ci-d. n° 8) et se transmettra aux Rhodiens de l'âge mycénien (n° 276).

Il est peut-être plus difficile que partout ailleurs de donner un nom à la population qui habitait Théra au moment de la grande éruption volcanique. Un indice peut nous guider : c'est que l'on constate dans l'île la présence des petites statuettes de marbre qu'on appelle idoles cariennes et qui sont répandues dans les Cyclades (*Ath. Mitth.*, 1884, p. 157 [Kœhler]; 1886, p. 33 [Duemmler]; *Journal of hell. stud.*, 1884, p. 42-59 [Bent]; 1894, p. 325 [Evans]; l'*Anthropologie*, 1895, p. 307; *Revue arch.* 1895, I, p. 380-381 [S. Reinach]). On les trouve dans les tombeaux, mêlées à un mobilier composé de petites soucoupes en pierre, d'instruments de silex, de cruches à col renversé, de vases à

saillies perforées qui dénotent une étroite parenté avec la civilisation d'Hissarlik, de Chypre et de Santorin. M. Duemmler (p. 33) croit pouvoir pour ces raisons les faire remonter avant l'an 2000. M. S. Reinach les place entre 2500 et 1600, d'accord avec M. Evans (*l. c.*, p. 327). Le domaine de cette industrie préhellénique, qu'on appelle par abréviation la *civilisation des Cyclades*, s'étend jusqu'à présent à Rhénée, Paros, Naxos, Érémonisia, Ios, Amorgos, Oliaros, Théra et Thérasia, Milo et Syra. Il remplirait l'espace de temps qui s'étend entre le monde d'Hissarlik et celui de Mycènes dans lequel il tend à se fondre (voy. par exemple la curieuse pyxis de Milo, en pierre, décorée de spirales mycéniennes; Perrot, fig. 461).

La céramique de Santorin, afférente d'une part à celle d'Hissarlik (Dumont, I, p. 37) et de l'autre à celle de Mycènes dont elle est comme la préface, remplit donc les conditions nécessaires pour rentrer dans ce groupe. Mais nous apprend-elle à quelle race nous avons affaire? C'est ici que le problème devient beaucoup plus délicat. M. Kœhler (p. 157, 159) insiste sur la forme de l'instrument à trois cordes que tient l'idole de pierre trouvée à Santorin; il y reconnaît un instrument d'origine orientale, la σαμβύκη, qui avait été inventée par les Syriens. M. Duemmler (p. 42-45) fait remarquer avec raison la grande unité de physionomie qu'a cette société primitive qui va d'Hissarlik aux premiers temps mycéniens et, sans nier quelques influences étrangères, venues de la Chaldée et de l'Égypte à travers des masses encore compactes de population, il croit surtout à une civilisation issue du fonds asiatique lui-même, non pas phénicien, mais plutôt lélège et carien. Cette solution est trop voisine de celle que nous avons fait valoir en faveur de Chypre (ci-d. p. 88) pour que nous ne l'admettions pas volontiers. On remarquera, en effet, que la première colonisation phénicienne qui soit signalée sur le sol

de Théra, celle de Membliare, doit être postérieure au cataclysme volcanique et date au plus du XIVe siècle. M. Duemmler a rappelé, en outre, un texte d'Hérodote (I, 171) qui est d'une importance capitale dans ces questions si obscures d'ethnographie. « Les Cariens ont quitté les îles pour venir sur le continent (asiatique); car autrefois, lorsqu'ils étaient sujets de Minos et qu'on les appelait Lélèges, ils habitaient les îles et ne payaient aucun impôt, autant que je puis juger par ouï-dire de temps si éloignés. Mais, quand Minos le demandait, ils formaient les équipages de ses navires... Très longtemps après, les Doriens et les Ioniens chassèrent des îles les Cariens qui s'établirent sur le continent. » Nous verrons plus loin (p. 175) que le règne de Minos représente pour nous la grande floraison de la civilisation mycénienne. Dans le fait mentionné par Hérodote d'une domination crétoise acceptée tranquillement par les Cariens qui occupaient déjà les îles, on peut trouver la confirmation de l'hypothèse précédemment exposée : une civilisation carienne insulaire aurait précédé la civilisation mycénienne et formerait le trait d'union entre celle-ci et Hissarlik. Thucydide (I, 8) rappelle aussi qu'avant Minos les îles étaient occupées par des Cariens et des Phéniciens qui s'adonnaient à la piraterie. Il est vrai qu'il donne sur les rites funéraires des Cariens certains détails qui jusqu'à présent n'ont pas été confirmés par les fouilles faites dans les nécropoles insulaires; mais, en l'absence de fouilles nombreuses et méthodiques, en raison aussi de l'incertitude du texte grec, cette apparente contradiction ne suffit pas à infirmer la croyance à une domination carienne (cf. Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vas.*, p. VI, note 2). Il est bien entendu d'ailleurs que, dans l'état de nos connaissances, nous ne pouvons attacher à des conclusions de ce genre la valeur de vérités historiques démontrées et qu'il convient d'apporter à ces vues sur

les premiers âges de la société grecque la réserve dont Hérodote donne lui-même l'exemple.

DESCRIPTION

262-263. — Œnochoés à col renversé, trouvées dans les habitations sous la couche de ponce et antérieures au cataclysme volcanique (ci-d. p. 121). Argile claire avec peinture noire mate. On remarquera que le système mycénien du décor en spirales y apparaît déjà.

264. — Poterie d'argile rougeâtre, sans peinture, recueillie dans un tombeau près de Gonia. Cette céramique peut être aussi fort ancienne (comparez un cornet d'argile rouge, pl. 39, 4, de Fouqué).

265. — Grand pithos de style mycénien. M. F. Lenormant l'a trouvé rempli de cendres dans une sépulture de Mésovouno (*Arch. Zeit.*, 1866, *Anzeiger*, p. 257, pl. A, 2), et il a été légué au Louvre par M. de Witte. C'est par erreur que MM. Furtwaengler et Lœschcke l'ont placé à la suite des poteries lustrées de Santorin (*Myk. Vas.*, p. 21, fig. 8). C'est un très bel exemplaire de la poterie mycénienne la plus ancienne, à couleur noire mate, retouchée de blanc, sur fond d'argile clair. Il est également remarquable par ses grandes dimensions (haut. 0,80).

266. — Spécimen de la poterie à peinture lustrée qu'il faut se garder de confondre avec les types les plus anciens de l'île (ci-d. p. 123). Ce vase a été rapporté par M. de Cessac et trouvé dans les tombes de

Mésovouno. C'est une grande amphore dont le col manque; elle devait ressembler en dimensions plus réduites à la colossale amphore du Dipylon exposée au centre de la Salle A (nº 516) et elle a, comme elle, des anses à double arcature. Elle appartient donc à la céramique grecque postérieure à l'invasion des Doriens, et non au géométrique primitif des Cyclades. L'argile, la peinture, les ornements en forme de rosaces enfermées dans des cercles concentriques, sont semblables à ceux qu'on voit sur des exemplaires du Dipylon (ci-d. p. 234).

267. — Skyphos appartenant à la même catégorie que le précédent numéro et trouvé au même endroit.

IV. — Vases de Rhodes.

Livres a consulter. — Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 43-46, 161-172; — Heuzey, *Catalogue des figurines du Louvre*, p. 201-244; — Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, VI, p. 463-465, 914 et s.; — Salzmann, *Nécropole de Camiros;* — Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vas.*, p. 1 à 18, pl. 1 à 11; — *Ath. Mittheilungen*, 1881, p. 1 (Lœschcke); — *Jahrbuch*, 1891, p. 263-271 (Duemmler); — *Journ. of hell. studies*, VI, p. 180-191 (C. Smith); — C. Torr, *Rhodes in ancient times.*

HISTORIQUE

La collection rhodienne du Louvre provient presque tout entière des fouilles faites vers 1860 par Auguste Salzmann à Camiros; elle a été acquise en plusieurs lots durant les années 1863 et 1864 et Salzmann y ajouta lui-même un don gracieux de 86 pièces, parmi lesquelles se trouvait un précieux et unique scarabée portant le nom de Choufou ou Chéops, le constructeur de la Grande-Pyramide; il a été déposé dans la section égyptienne. En 1879-80, quelques autres morceaux qui des mains de Salzmann avaient passé dans la collection Parent entrèrent au Musée après la vente de cette collection. Les pièces isolées qui furent acquises depuis sont peu nombreuses.

Il faut distinguer dans cet ensemble sept catégories : A, les vases de style mycénien; B, les vases de style géométrique; C, les vases de style dit rhodien; D, les vases de style phénicien; E, les vases de style étrusque; F, les vases de style corinthien; G, les vases de style attique.

A. — *Vases de style mycénien* (Nos 271-285).

C'est surtout la nécropole d'Ialysos qui, à Rhodes, a fourni une ample récolte de vases mycéniens, actuellement déposés au Musée Britannique. A Camiros, où fouillait Salzmann, ils se sont montrés beaucoup plus rares, mais on ne peut pas douter de leur présence dans cette localité ni supposer que les exemplaires du Louvre viennent d'Ialysos, surtout après la déclaration faite par un témoin oculaire, Biliotti, que « l'on a trouvé à Camiros des poteries identiques à celles d'Ialysos » (Furtwaengler et Lœschcke, p. 18). Tous les comptes rendus de fouilles publiés (Heuzey, p. 211-212), toutes les pièces d'archives que j'ai pu consulter ne laissent pas supposer que Salzmann ait fouillé ailleurs qu'aux environs de Camiros. De plus, le Musée de Berlin a récemment acquis des vases analogues dont la provenance indiquée est Tzitzo, près de Camiros. La question a de l'importance pour l'histoire de l'île, car ces faits prouvent que Camiros était habité, comme Ialysos, dès l'époque mycénienne.

Biliotti et Salzmann ont malheureusement laissé peu de renseignements sur la nature des tombeaux fouillés par eux. M. Lœschcke a résumé ce qu'il y avait d'essentiel à prendre dans les notes laissées par Biliotti (*Ath. Mitth.* 1881, p. 1 et suiv.; voy. aussi les *Myk. Vasen*, p. 5 à 18). On peut se représenter les plus anciennes sépultures d'Ialysos sous forme de chambres quadrangulaires, taillées dans le roc, précédées d'un petit couloir en voûte et de quelques marches d'escalier, par conséquent analogues à certaines tombes de Chypre (ci-d. p. 99), de Nauplie et de Spata en Grèce (Furtwaengler et Lœschcke, p. 3).

De Camiros comme de Ialysos, les poteries appartiennent au même type de fabrication et nous reportent en pleine civilisation mycénienne, c'est-à-dire vers le XIIe siècle avant notre ère (ci-d. p. 209). Elles font partie de ce qu'on appelle le troisième style mycénien (Furtwaengler et Lœschcke, p. VIII) qui comprend les vases d'argile claire, un peu jaunâtre, finement épurée, peints en couleur noire lustrée passant par diverses nuances du brun au jaune et au rouge. Les retouches, d'ailleurs rares, sont d'un ton blanc ; l'intérieur des poteries ne porte jamais de couleur. Ce troisième style comprend la grande majorité des spécimens mycéniens recueillis dans les pays grecs. Il se distingue des styles précédents surtout par la nature brillante et vernissée de la couleur noire employée, qui réalise un progrès considérable sur la céramique des âges précédents et qui devient l'élément classique et indispensable de la peinture céramique des Grecs. Qu'on en compare la nature et l'aspect avec ceux des poteries chypriotes ou théréennes qui restent ternes et mates. De plus, ce noir lustré est une matière d'une solidité admirable, qui résiste non seulement au lavage, mais même à la plupart des acides, tandis que la peinture mate plus ancienne s'use et s'écaille par simple frottement. C'est donc, dans l'ordre industriel, une découverte capitale dont la date remonte à la floraison de l'art mycénien et qui a été appelée à renouveler complètement la technique des poteries. Malheureusement, nous ne pouvons pas dire en quoi consistait cette innovation qui fournissait aux décorateurs de vases une belle matière lustrée, à la fois fluide, imperméable et inaltérable, car les chimistes ne se sont pas encore mis d'accord sur la constitution de cette couleur dont le secret est aujourd'hui perdu, ni même sur les raisons qui la font passer du noir au jaune ou au rouge (cf. Durand-Gréville, *Rev. arch.*, 1891, II, p. 99-

118). Nous ne pouvons que constater l'importance de ce changement et des heureux effets qu'il a produits.

Les formes des vases montrent la durée déjà longue d'un art du modelage qui a ses origines dans les lointains essais d'Hissarlik et qui va se développant à travers les îles. Que l'on compare, en effet, la corne à boire troyenne (Schliemann, *Ilios*, fig. 357 et s.) avec les élégants cornets qui à Santorin et à Rhodes marquent les différentes étapes du même type (pl. 1 (4) et 3 (13) de Dumont). La cruche à bec allongé tend à une forme moins étrange que celle de Santorin (Furtwaengler et Lœschcke, pl. IX, 53, 54) et l'assimilation avec les formes féminines en disparaît complètement. Comme chaque pays a ses formes préférées, nous noterons à Rhodes la jolie coupe à long pied mince, d'un galbe si élégant, avec deux minces anses verticales (*id.*, n°s 10, 16, 21, 30, 46, 47, 49, 72), et l'amphore ou hydrie à base pointue, munie de trois petites poignées (*id.*, n°s 19, 20, 28, 34, 60, 62), qui sont très fréquentes. Les vases à étrier, que nous avons vus à Chypre (ci-d. p. 107), pourraient bien venir de Rhodes où ils se rencontrent souvent (*id.*, n°s 8, 24, 27, 37, 40, 41, 59).

Ce qui mérite plus d'attention encore, c'est le décor même des vases. On y distingue quelques motifs géométriques fort simples (cercles, quadrillés, zigzags, losanges, angles superposés), insérés et comme noyés dans une masse d'éléments décoratifs beaucoup plus compliqués qui appartiennent surtout au règne végétal et en particulier à la flore marine : longues algues traînantes, grandes feuilles en fer de lance, vrilles ou spirales portées par de longs pédoncules, tentacules hérissés, arêtes poilues, enroulements de vers filiformes, épanouissement de rosaces fleuries, imbrications en écailles de poisson, tel est le décor étrange et pittoresque qui passe sous les yeux du spectateur (*id.*, pl. 1 à 11; Dumont, pl. 3; Perrot,

p. 914-932). On se rend très bien compte que les dessinateurs, concentrant surtout leur attention sur les produits jetés par la vague sur le sable du rivage, sont allés du monde végétal au monde animal en passant par les mollusques et les invertébrés comme la pourpre (*id.*, nos 14, 56) et la pieuvre (*id.*, nos 10, 16, 24, 49, 71), pour aboutir aux poissons et aux oiseaux d'eau, sujet moins fréquent que les autres, mais qui est comme la résultante des efforts accomplis (*id.*, nos 24, 63). Quant à la figure humaine, elle est tout à fait rare, ainsi que celle des grands quadrupèdes, et reproduite avec une grossièreté enfantine qui donne une idée des difficultés presque insurmontables auxquelles se heurtaient les dessinateurs en abordant pour la première fois les modèles supérieurs. Ainsi se marque, dès les premiers pas de la peinture grecque, cette loi de *processus* logique, de hiérarchie des sujets sur laquelle nous aurons occasion d'insister plus tard (p. 250).

L'étude plus approfondie du décor mycénien et de son centre d'action trouvera sa place quand nous arriverons à la Grèce même (p. 189). Actuellement, et sans préjuger rien du lieu de fabrication, bornons-nous à faire remarquer que dans la collection du Louvre les exemplaires rhodiens de cette céramique sont les plus complets et les plus intéressants, qu'ils donnent l'idée d'un dessin pratiqué par des artistes vivant au bord de la mer, mêlés à une population de pêcheurs, à qui la flore et la faune marine sont naturellement familières.

A quelle race appartenaient les habitants de Camiros, quand ils faisaient usage de ces poteries? Les documents historiques ne nous font pas remonter plus haut que le XIe siècle environ. Un Dorien, Althaiménès, se fit alors le chef d'une colonie mégaro-crétoise qui s'établit d'abord à Camiros; puis, après un long blo-

cus, la citadelle d'Ialysos, occupée par des Phéniciens, tomba au pouvoir des envahisseurs et peu à peu toute l'île devint grecque (Heuzey, p. 207; C. Torr, p. 151). Un texte de Strabon (XIV, 653) sur des colons conduits à Rhodes par Tlenpolémos précise aussi le caractère dorien de ces occupations; en effet, Tlenpolémos est donné comme un Héraclide et je ne puis partager l'opinion de M. Duemmler qui voit là une colonisation antérieure aux Doriens (*Ath. Mittheil.*, XIII, p. 292). Au temps de Thucydide (VII, 57), les Rhodiens ne se connaissaient pas d'autres ancêtres que les Doriens et désignaient Argos comme leur métropole. Mais les légendes religieuses ou héroïques qui ont Rhodes pour théâtre s'accordent avec les antiquités elles-mêmes pour nous faire entrevoir derrière ce rideau grec une race primitive, qui avait devancé les Doriens. Les fables des Telchines, l'adoration du soleil comme père et chef de la race, les séjours du Phénicien Cadmus et de l'Égyptien Danaus, le caractère tout oriental du culte d'Athéna Lindienne et de la déesse Alectrona sont les indices de relations très anciennes avec les populations asiatiques (Heuzey, p. 205-207). L'histoire du blocus d'Ialysos est d'ailleurs un aveu fait par les écrivains grecs d'une occupation antérieure aux Doriens. Les prêtres d'Alectrona prétendaient aussi justifier les détails de leur liturgie en disant qu'ils descendaient des Phéniciens amenés par Cadmus (Heuzey, p. 207). Enfin les textes précédemment cités d'Hérodote et de Thucydide (p. 126) nous montrent le roi de Crète, Minos, purgeant les mers de la piraterie et chassant ou subjuguant les Phéniciens et les Cariens établis dans les îles. Il est bien certain que Rhodes, la plus importante de ces îles, était comprise dans cet empire phénico-carien, et nous sommes ainsi ramenés à la solution déjà admise pour Chypre et pour Santorin (p. 88 et 125). Rhodes a dû être une enclave impor-

tante dans le domaine que s'était taillé la marine syro-carienne, vers le deuxième millénaire avant notre ère, et qu'elle dut plus tard partager avec les Phéniciens de Sidon, devenus puissants vers l'an 1500. Dans certains tombeaux où l'on a recueilli des objets d'une haute antiquité, en particulier un scarabée au nom d'Aménophis III (xve siècle), les fragments de vases manquent totalement, ce qui a fait supposer que ces tombeaux pourraient être antérieurs à l'importation de la céramique mycénienne à Rhodes (*Myk. Vas.*, p. 4). Ce que Thucydide appelle la *thalassocratie* de Minos dut être, à l'époque mycénienne, le premier effort du monde grec pour refouler le flot asiatique. Les poteries de Rhodes identiques à celles de Crète (*Myk. Vas.*, p. 22-24) sont là pour nous apprendre que Rhodes ne resta pas en dehors de cette zone de mouvement réflexe. Enfin les Doriens apparurent vers le xie siècle, chassant ce qui restait de l'ancienne population, plutôt soumise qu'expulsée par Minos, au dire d'Hérodote, et dès lors l'histoire classique de Rhodes hellénique commença.

B. *Vases de style géométrique* (N°s 286-298).

« Les Grecs, à Rhodes, se frottèrent et se mêlèrent plus directement que dans aucune autre de leurs colonies à la civilisation phénicienne; mais il ne faut pas oublier qu'ils y apportaient aussi un génie qui leur était propre et un puissant esprit de direction capable de transformer très rapidement les éléments étrangers qu'ils rencontraient autour d'eux » (Heuzey, p. 208). On peut en faire la preuve par les vases peints comme par les figurines de terre cuite, et si l'histoire est muette sur

les premiers effets de l'extension dorienne à Rhodes, du XI[e] au VIII[e] siècle, nous pouvons y suppléer en partie par l'étude de l'industrie céramique. En effet, nous assistons à l'importation d'une poterie dont le caractère est nettement distinct de celle qui avait précédé; on pourrait même dire que c'en est le contre-pied (*Jahrbuch*, 1886, p. 135-137). Les formes sont moins fines et moins élégantes; le modelage retourne à une certaine complication de structure où l'on retrouve les tâtonnements d'une race encore barbare. La couleur noire est lustrée comme celle de la belle période mycénienne, mais elle est appliquée sur un fond d'argile plus foncé, un peu rougeâtre. Le dessin repose sur des principes essentiellement géométriques; il revient avec prédilection aux losanges, quadrillés, méandres que nous ont déjà fait connaître les primitifs essais de Chypre, mais il use d'une régularité plus sûre, d'une technique plus savante et, de plus, il conserve sous une forme géométrisée quelques-uns des éléments floraux du décor mycénien. Cette suture entre le monde dorien et le monde mycénien est importante à noter, car elle établit la chronologie des types céramiques et ne permet pas de faire remonter jusqu'à la civilisation carienne des Cyclades l'invention du décor géométrique, tel qu'il apparaît sur ces exemplaires rhodiens. S'il est vrai, comme on l'a dit (*Ath. Mitth.* [Duemmler], XII, p. 292), qu'il ait existé à Rhodes un style géométrique antérieur aux Doriens, les exemplaires en sont rares et plutôt apparentés avec le style mycénien primitif (cf., par exemple, *Jahrbuch*, 1886, p. 134, n° 3006). Mais ce géométrique primitif se distingue par la nature de sa couleur *mate*. Il faut bien se garder d'attribuer une antiquité si haute aux nombreux produits de style géométrique que l'on rencontre dans les îles et en particulier à Rhodes, quand ils sont peints en couleur noire *lustrée*. La découverte de ce lustre est trop importante

pour supposer qu'elle ait pu se produire incidemment sur des points différents, à des époques éloignées. Il est beaucoup plus logique de supposer, comme nous l'avons fait (p. 131), qu'elle appartient à la belle époque mycénienne et que celle-ci l'a transmise au monde dorien. Il en résulte que nous considérons comme des importations doriennes, comme des produits venus des fabriques grecques continentales, les vases géométriques rhodiens à couleur noire lustrée, tournant facilement au brun jaune, et que la plupart ont sans doute une communauté d'origine avec les vases dits du Dipylon (ci-d. p. 229). L'opinion contraire a été soutenue par M. Duemmler (*Jahrbuch*, 1891, p. 268), qui fait des vases géométriques rhodiens une catégorie distincte. Je ferai valoir, en faveur de l'hypothèse d'une importation, le fait qu'on a trouvé dans une tombe de Camiros (*Ath. Mitth.*, XII, p. 15, note x; *Jahrbuch*, 1891, p. 269) une de ces fibules de style géométrique qui paraisent avoir été fabriquées par les Grecs du continent.

La fabrication de ces poteries a sans doute duré fort longtemps et la simplicité du décor géométrique qu'ils portent ne doit pas toujours faire croire qu'ils remontent à une époque plus ancienne ou aussi ancienne que les vases du Dipylon. Certains ornements en forme de végétaux stylisés appartiennent à la catégorie qu'on appelle protoattique et qui succède immédiatement au Dipylon (*Jahrbuch*, 1887 [Boehlau], p. 33 et suiv.). Je croirais même que certains exemplaires peuvent descendre aussi bas que le VII[e] siècle (ci-d. n[os] 291-296), car la qualité du lustre, la finesse du modelage, la couleur noire placée à l'intérieur du vase, les mettent à côté des types perfectionnés de cette époque (cf. Duemmler, *Jahrbuch*, 1891, p. 269).

C. *Vases de style rhôdien* (Nos 299-344).

Le VIIe siècle nous fait assister à un reflux de l'élément oriental sur les pays grecs. Ce n'est pas une conquête politique ni militaire, mais purement artistique et industrielle, et cette nouvelle prépondérance de l'Orient s'explique par deux causes. D'abord les Phéniciens ont été refoulés par les conquêtes assyriennes de la fin du VIIIe siècle (ci-d. p. 101), et comme ils n'avaient que la mer pour s'y réfugier, un exode a dû se faire qui ramenait les Phéniciens dans tous les pays où ils avaient conservé des comptoirs ou des relations commerciales. La grande extension politique de Carthage date du VIIe siècle. A cette époque appartiennent presque toutes les patères d'argent phéniciennes qu'on a trouvées à Chypre, en Attique, jusqu'en Italie (Perrot, III, p. 755 et suiv.), diffusion qui semble bien indiquer un mouvement de propagation de l'est à l'ouest. En second lieu, les Grecs eux-mêmes prennent le chemin de l'Orient; ils vont chercher ce qu'ils laissaient naguère venir à eux; ils pénètrent jusque dans l'Égypte même avec les mercenaires de Psammétique (vers 620), puis avec les commerçants établis à Naucratis (Dumont, I, p. 308 et suiv.). Les villes grecques de la côte d'Asie, Milet, Halicarnasse, Cnide, Téos, Clazomène, Phocée se développent et s'enrichissent; c'est elles qui représentent vraiment le monde hellénique et qui donnent le branle aux industries artistiques. Dans ce grand mouvement qui a l'Ionie pour centre, Rhodes ne reste pas en arrière. Elle fait partie de la fédération commerciale établie à Naucratis, et par conséquent elle entretient d'amicales relations avec le groupe des cités asiatiques qui exercent une action commune sur l'Égypte. Son activité commerciale trouve des débou-

chés plus importants encore du côté de l'ouest, en Sicile, où elle fonde Géla et Agrigente, créations qui ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de la céramique, car nous verrons plus loin (Salle E) que la Sicile a dû être une des principales relâches pour les commerçants qui envoyaient des vases grecs jusqu'en Étrurie.

De même que Rhodes, par sa position géographique et par son histoire, apparaît comme l'intermédiaire prédestiné entre l'Orient et la Grèce, de même ses produits céramiques constituent la transition la plus heureuse entre l'art décoratif des Asiatiques et celui des Grecs du continent. Le fonds grec y est représenté par deux éléments. 1° La survivance d'ornements curvilignes ou rectilignes (courbes ondulées, oves, svastikas, losanges, petits cercles concentriques, etc.) créés par les anciens ateliers de l'âge mycénien et de l'âge géométrique (*Jahrbuch*, 1887 [Bœhlau], p. 61; 1891 [Duemmler], p. 267 et suiv.). La suture avec l'époque mycénienne est particulièrement intéressante à constater. Elle prouve que l'art égéen, étouffé dans la Grèce continentale par l'invasion dorienne, n'est pas mort tout entier, mais qu'il a dû se transplanter ailleurs, surtout en Ionie où il trouvait un terrain favorable pour vivre; c'est ainsi que la céramique rhodienne et ionienne du VIIe siècle en conserve encore tant de vestiges (voy. Salle E). 2° L'observation de la nature vivante et réelle, l'étude des animaux comme l'oiseau, le cerf, la gazelle, le bouquetin, le taureau (Longpérier, *Mus. Nap.*, pl. 3,8, 27; *Jahrbuch*, 1886, p. 138-141; 1891, p. 269-270), fixés sur l'argile dans leurs attitudes familières, avec une vérité d'expression et par une simplicité de procédés qui en font des œuvres presque définitives.

Les influences orientales sont, de leur côté, caractérisées par plusieurs détails : 1° l'ornement en tresse (Longpérier, pl. 3, 8), qui remonte à la plus haute antiquité chaldéenne (*Monuments et Mémoires Piot*

[Heuzey], I, pl. 2); 2° l'ornement en forme de clou qui paraît dérivé des lettres cunéiformes (Longpérier, pl. 3, 38); 3° la prédominance du végétal dans les ornements, surtout des motifs dérivés du lotus égyptien; 4° la reproduction des grands fauves, comme le lion (Longpérier, pl. 12), qui ne paraît pas avoir été étudié d'après nature, mais dont le type a dû être transmis aux dessinateurs grecs par des modèles asiatiques; 5° le goût pour les êtres fantastiques, comme la chimère, le sphinx, le griffon, l'homme à tête de lièvre, la harpyie à tête de Gorgone (Longpérier, pl. 3, 8, 9, 12; *Journ. of hell. stud.*, *Atlas*, pl. 59); 6° la composition qui, dans l'intérieur des coupes plates, rappelle la division des coupes phéniciennes en deux segments de dimensions inégales (Longpérier, pl. 3, 12; cf. pl. 11) et qui, dans les œnochoés, reproduit, par la disposition en zones et par les champs surchargés d'ornements, l'effet des beaux tissus fabriqués dans les ateliers phéniciens (Longpérier, pl. 8, 27).

Cette imitation de l'industrie textile est la note la plus caractéristique des œnochoés rhodiennes; elle fait revivre sous nos yeux les belles broderies qui, dès l'époque d'Homère, étaient répandues dans le bassin méditerranéen par les marchands de Tyr et de Sidon (de Ronchaud, *la Tapisserie dans l'antiquité*, p. 30-36). Il faut ajouter que de bonne heure les industriels grecs, et en particulier les Ioniens de Milet, créèrent des fabriques analogues. Plusieurs auteurs nous parlent de maîtres tapissiers et brodeurs, Akésas et son fils Hélicon, installés à Salamine de Chypre; la date de leur existence est malheureusement inconnue, mais ils appartiennent sûrement à une époque très ancienne, puisqu'ils firent, dit-on, les premiers un vêtement pour Athéné Polias (Overbeck, *Schriftquellen*, n°s 385-387). D'après Plutarque (*Vie d'Alex.*, 32), la ville de Rhodes fit présent à Alexandre le Grand d'un manteau que le

roi portait à la bataille d'Arbèles et qui était l'œuvre d'Hélicon. Ainsi Rhodes possédait, comme une sorte de relique précieuse, une étoffe de cette fabrique ancienne, et elle la jugea digne de servir à un cadeau royal : preuve de l'importance et de la célébrité qui s'attachaient aux ouvrages de ce genre. Peut-être avons-nous comme un reflet de cet art dans les zones d'animaux passants et dans la riche floraison d'ornements qui éclôt sur les œnochoés et sur les plats rhodiens.

Nous tiendrons compte aussi des petits monuments qui, amenés dans les îles par le cabotage maritime, mettaient sous les yeux des ouvriers grecs une foule de figures, d'animaux, de plantes dont l'aspect exotique piquait leur curiosité et qu'ils s'ingéniaient à reproduire, sans toujours les bien comprendre et en les travestissant à leur façon. M. Clermont-Ganneau a édifié sur cette idée une théorie fort séduisante, d'après laquelle beaucoup de créations grecques, la Chimère, Géryon, Cerbère ne seraient autre chose que des sujets orientaux, mal compris et déformés en quelque sorte par la vision grecque; c'est ce qu'il appelle « la mythologie optique » (*l'Imagerie phénicienne*, p. XVII). De son côté, M. Heuzey a démontré comment le sphinx a changé de sexe en passant de l'Egypte en Grèce, comment Horus enfant, tétant son doigt, est devenu Harpocrate, dieu du silence, par quelle métamorphose l'âme égyptienne en forme d'oiseau à tête humaine a donné naissance à la Harpye et à la Sirène (*Catalogue des figurines*, p. 8 à 10). Aucun terrain ne fut plus favorable que Rhodes à ces transplantations de symboles et de formes. On y trouve, en grand nombre, ces petits monuments de terre cuite, ces bijoux, ces amulettes que les Phéniciens convoyaient et qui servaient d'appât aux acheteurs, sur les plages où ces rusés marchands, à l'occasion pirates (voy. l'*Odyssée*, XV, 415-475), étalaient leurs marchandises. Le Louvre possède une

belle série de petits flacons à parfums, en terre émaillée, que rehaussent quelques figures finement ciselées à la pointe (ci-d., p. 166) : ce sont des divinités orientales, interprétées par une main phénicienne, c'est-à-dire déjà altérées comme les inscriptions hiéroglyphiques qu'on lit parfois à côté d'elles, et c'est sur cette épreuve déformée que va s'exercer l'imagination des Grecs; ce sont des zones d'animaux passants ou combattants, des ornements où domine le lotus; c'est tout un album de sujets en raccourci où nous retrouvons ce qui formera le répertoire décoratif des vases grecs. Nous saisissons sur le fait la propagande qui, pendant le VIIe siècle surtout, a inondé le monde grec de produits orientaux. La conquête s'est faite, non pas par la vue des monuments d'architecture, de peinture ou de sculpture qui, dans les grandes villes de la vallée du Nil ou de la Mésopotamie, restaient inaccessibles aux Grecs, mais par la circulation incessante des objets mobiliers et industriels, par les infiniment petits. C'est ainsi qu'à la Renaissance, l'influence de l'art italien sur l'art français s'est d'abord exercée par des produits industriels, des importations de meubles, de coffrets, de bijoux, etc.

Une particularité assez difficile à expliquer est que sur les vases rhodiens la figure humaine traitée d'après nature, sans transformation fantastique, apparaît très rarement. Déduction faite des êtres hybrides comme la Harpye, le Sphinx, le Centaure, l'homme à tête de lièvre, il reste tout juste deux exemplaires trouvés à Rhodes de la représentation humaine. Ce sont deux plats; on voit sur l'un Persée courant (Salzmann, pl. 55) et sur l'autre, beaucoup plus important, Ménélas et Hector se battant sur le corps d'Euphorbos (Salzmann, pl. 53). Sans doute nous devons songer à l'insuffisance des découvertes dans une île qui n'a pas été méthodiquement explorée : il me paraît probable qu'on trouvera

de quoi combler une lacune aussi grosse. Pourtant le fait établi par la statistique actuelle est en lui-même curieux et indique peut-être un des traits de cette école. Les peintres paraissent obéir encore à cette loi de *processus* logique que nous avons marquée dès les débuts du dessin grec et qui montre les artistes si longtemps perplexes et hésitants en face du modèle humain, alors même que le problème est complètement résolu pour le végétal et pour les animaux.

La technique des poteries rhodiennes offre des détails importants à noter :

1° *Formes.* — Cette fabrique a réalisé dans les formes de vases d'heureux progrès qui seront un acheminement vers les types classiques. L'amphore, l'œnochoé, la coupe reçoivent une structure mieux appropriée à leur destination. L'esthétique des formes se précise ; elle consiste pour le potier grec : 1° à déterminer nettement à l'œil les différentes parties du vase, ce qu'on peut appeler ses membres (col, panse, pied, anses) ; 2° à étudier la fonction de chaque membre et à lui donner la structure la plus pratique. Rien n'est plus instructif que de passer en revue les différentes solutions proposées dans le cours des temps pour la construction d'une amphore ou d'une œnochoé. Le rôle actif et intelligent des Rhodiens y apparaît pleinement. Ils s'approchent pour l'amphore d'une forme (Longpérier, pl. 9; *Jahrbuch*, 1886, p. 140-141) qui, perfectionnée par les Chalcidiens (Dumont, I, p. 277; Milliet-Giraudon, *Vases du Cabinet des médailles*, pl. 19), sera adoptée définitivement par les Attiques, bien que ceux-ci soient restés très longtemps attachés à une forme toute différente (*Bull. de correspond. hellén.*, 1893, p. 436). L'œnochoé rhodienne, avec son col court, sa panse large, sa belle anse en volute surplombant l'embouchure (Rayet-Collignon, fig. 28), corrige ce qu'il y

avait d'excessif dans les formes allongées de l'œnochoé primitive des Attiques et des Béotiens (cf. *Gazette arch.*, 1888, pl. 25; Rayet-Collignon, fig. 42); elle devient, avec de légers perfectionnements, le modèle adopté par les Corinthiens et les Attiques du VIe siècle (Milliet-Giraudon, pl. 14; Gerhard, *Auserl. Vas.*, pl. 122-123). Enfin, on voit naître un élégant lécythe amphorisque, c'est-à-dire muni de deux petites anses (*Jahrbuch*, 1886, p. 142), qui semble annoncer et préparer déjà le galbe des admirables vases à parfums que les Attiques du ve siècle placeront sur la toilette des femmes ou au chevet des morts (Rayet-Collignon, pl. 11).

2° *Couverte et couleurs.* — On n'use généralement que de deux couleurs, le noir pour la silhouette générale, un rouge vineux pour les retouches destinées à souligner les musculatures. Ces couleurs sont placées apparemment après que le vase a subi une première cuisson légère et a été enduit d'une couverte blanche très mince qui bouche les pores de l'argile et permet de peindre par-dessus. Une fois décoré, le vase doit être cuit une seconde fois. Le procédé qui consiste à peindre par-dessus une couverte blanche n'est pas nouveau : il a été employé antérieurement dans la catégorie mycénienne et dans celle des poteries béotiennes géométriques (ci-d. p. 187 et 239). Il établit une division très tranchée entre les fabriques ioniennes ou influencées par l'Ionie (Rhodes, Clazomène, Naucratis, Cyrène, Corinthe) et les fabriques de la Grèce continentale comme celles d'Athènes et de Chalcis qui peignent sur l'argile enduite d'un lustre incolore ou polie d'une façon particulière (cf. *Bull. de corr. hell.*, 1890, p. 379 et suiv.). Le système à fond blanc a l'avantage de rappeler les procédés de la grande peinture sur enduit de fresque, sur marbre, sur bois ou sur ivoire. Il donne aussi un aspect plus gai au vase en faisant ressortir les tons

polychromes; mais cette couverte présente l'inconvénient d'être assez fragile et, quand l'enduit blanc s'en va, il emporte, en tombant, toute la peinture.

3° *Traits réservés et traits incisés.* — La technique du dessin comprend à Rhodes trois procédés qui marquent chacun une étape distinctive : 1° l'exécution au trait, par un simple contour, de la tête et quelquefois des pattes de l'animal représenté (Longpérier, pl. 3); c'est une technique très ancienne qui date de Mycènes même (Furtwaengler et Lœschcke, p. 28, pl. 41) ; 2° l'exécution en silhouettes opaques des corps, en réservant dans l'intérieur de cette figure, sur le fond même d'argile, les traits destinés à indiquer la musculature (Longpérier, pl. 3), méthode dont les premiers essais apparaissent à l'époque où le style du Dipylon se développe et s'élargit (Furtwaengler et Lœschcke, pl. 43 ; *Ephéméris archéologiq.*, 1892, pl. 10) ; 3° la substitution du trait incisé au trait réservé, le travail à la pointe au moyen d'un burin qui, entamant la couleur noire, fait réapparaître en dessous la couleur pâle de la couverte et de l'argile (*Jahrbuch*, 1886, p. 139, 143 ; *Journ. of hell. studies*, VI, p. 186). J'ai esquissé l'histoire de cette technique nouvelle et montré quelle en avait été la portée considérable (*Monuments et Mémoires Piot*, I, p. 45-47). Ce fut une véritable révolution dans les procédés du dessin. Elle engagea la peinture céramique dans une voie où elle persévéra pendant plus d'un siècle. Elle eut l'avantage de la commodité et de la célérité, mais en mettant le burin aux mains du peintre, elle lui imposa un travail dont la sécheresse et la netteté incisive contrariaient la souplesse naturelle du pinceau.

On peut se demander si les Rhodiens en sont bien les inventeurs, et s'il ne faut pas plutôt en attribuer la paternité aux Corinthiens (cf. *Bull. corr. hell.* [Joubin], 1895, p. 76, 90), qui l'auraient importée à Rhodes. Il est vrai qu'on observe les débuts timides du tra-

vail à la pointe sur quelques plats de Rhodes (*Revue archéologiq.*, 1882 [Murray], II, p. 343), comme si le peintre s'essayait à un procédé nouveau pour lui. Mais la curieuse œnochoé publiée par M. C. Smith (*Journ. of hell. studies*, VI, p. 186) avec une zone *incisée* de style corinthien et une zone *non incisée* de style rhodien me paraît prouver que des deux fabriques c'est plutôt celle de Corinthe qui peut revendiquer cette invention. Le grand nombre de poteries incisées que le commerce corinthien a introduites dans l'île (ci-d. p. 154) milite aussi en faveur de cette hypothèse.

Il nous reste à examiner deux points : l'origine rhodienne de ces poteries est-elle certaine ? à quelle date peut-on les attribuer ?

A la première question, M. C. Smith et M. Duemmler ont répondu négativement. Le premier (*Journ. of hell. studies*, 1890, p. 178) y verrait des produits importés de Naucratis d'Égypte en s'appuyant sur les raisons suivantes : 1° la ressemblance très grande du style dit rhodien et du décor des poteries trouvées à Naucratis ; 2° le fait que les plats de Rhodes apparaissent toujours mêlés à des objets exotiques, porcelaines égyptiennes, etc. ; 3° il existe à Rhodes des poteries qui paraissent imiter grossièrements les beaux plats et les œnochoés à zones d'animaux ; voilà donc la vraie poterie indigène et locale ; 4° l'inscription du plat représentant le combat d'Hector et de Ménélas (Salzmann, pl. 53) n'est pas en dialecte rhodien. Le second (*Jahrbuch*, 1891, p. 263 et suiv.) incline à croire que ces poteries viendraient d'Argos, parce que Rhodes est une colonie d'Argos et que le dialecte du plat d'Hector et de Ménélas est argien (cf. pour la même opinion Kretschmer, *Griech. Vaseninschriften*, p. 8 ; elle a été combattue par M. Furtwaengler dans *Philolog. Wochenschrift*, 1895, p. 201).

En dépit de ces arguments, j'hésite beaucoup, pour ma part, à retirer à la fabrique rhodienne ce genre de céramique, car aucune des raisons données ne me paraît décisive. 1° Malgré l'affinité très grande qui existe entre les poteries de Rhodes et celles de Naucratis, on ne peut cependant pas les confondre. Les formes, en particulier, diffèrent. Même dans le cas de ressemblance extérieure, on remarque des diversités de technique. Par exemple, sur le plat représentant un sphinx (Fl. Petrie, *Naukratis*, II, pl. 12) qu'au premier abord on dirait rhodien, le peintre a fait usage de retouches blanches qu'on ne trouve pas sur les poteries de Rhodes. 2° Si les plats de Rhodes sont mêlés à des objets exotiques, cela n'implique nullement qu'ils soient eux-mêmes importés d'une autre région. La caractéristique de tous les tombeaux grecs à cette époque est de contenir une poterie indigène mêlée à des produits étrangers : c'est ce qu'on observe dans les îles, en Grèce, en Italie. 3° Ce qu'on prend pour des imitations locales de modèles importés pourrait provenir d'une fabrique secondaire, contemporaine, mais inférieure à celle qui produit les plats et œnochoés de beau style; ou bien ce sont des produits d'une époque plus basse, marquant la décadence. Le même phénomène s'observe en Grèce : à côté du Dipylon, les géométriques béotiens; à côté des belles amphores attiques à figures noires, combien de lécythes d'un dessin rapide et négligé qui sont d'une fabrication plus sommaire ou d'un âge plus récent? 4° L'objection la plus forte est l'inscription en dialecte argien du plat représentant Hector, Ménélas et Euphorbos. Mais les remarques épigraphiques de M. Selivanov (*Ath. Mitth.*, 1891, p. 118) expliquent cette anomalie apparente, s'il est vrai que dans la première moitié du VIIe siècle l'alphabet argien ait été en usage à Rhodes, colonie des Doriens d'Argos, avant l'introduction de l'alphabet ionien. Il est vrai que M. Duemmler

combat ces conclusions (p. 264-265). Mais la discussion même prouve que l'épigraphie ne donne pas ici de solution certaine. De plus, je ne puis admettre que la provenance du plat détermine celle de tout le groupe dit rhodien. C'est un produit tout à fait isolé, un ἅπαξ λεγόμενον. Aucun autre vase ne porte d'inscription; les deux rosaces à têtes de grenades qui se voient de chaque côté des combattants n'existent pas sur les autres plats et œnochoés; les deux yeux dessinés sur le fond sont l'adaptation assez gauche d'une décoration particulière aux œnochoés. Enfin la rareté des représentations humaines dans le reste de la série s'accorde mal avec l'éclosion subite de cette grande composition, où le peintre fait preuve de science littéraire non moins que de talent de dessinateur. J'admettrais fort bien que le plat d'Euphorbos eût été fabriqué ailleurs que les autres, et qu'il appartînt à une époque plus récente. Il me paraît illogique d'en faire la base d'une théorie s'appliquant à l'ensemble de la céramique rhodienne.

Voilà pour quelles raisons je m'en tiendrai à l'opinion ancienne. Celle-ci a trouvé aussi un défenseur dans M. Brueckner qui, à propos de fragments de style rhodien trouvés à Hissarlik (Doerpfeld, *Troja 1893*, p. 118, fig. 75-77), fait remarquer que leur présence peut s'expliquer par la proximité d'Aianteion, autrefois occupé par des Rhodiens. D'autre part, on n'a jamais recueilli un seul fragment de ce style à Argos, pourtant si riche en trouvailles céramiques (*Bull. corr. hell.* [Joubin], 1895, p. 75, note 1). Je ne veux pas dire qu'on ne démontrera jamais la provenance étrangère des vases appelés rhodiens. Bien qu'ils soient localisés d'une façon assez rigoureuse dans l'île, on en rencontre ailleurs des spécimens. Il y en a, par exemple, à Naucratis; nous venons de citer ceux d'Hissarlik; parmi les plus récentes acquisitions du Musée Britannique sont mentionnés deux fragments de plats

rhodiens trouvés près de Cnide (*Jahrbuch*, 1894, p. 177 de l'*Anzeiger*, nos 24, 25). Nous sommes avertis d'ailleurs par de nombreuses expériences combien on aurait tort de conclure à l'existence d'une fabrique locale d'après le grand nombre de poteries trouvées dans un endroit. C'est ainsi qu'on a créé jadis les fabriques de Céré, de Nola, de Locres, et tant d'autres qui n'ont jamais existé que sur le papier. Mais en ce qui concerne les poteries de Rhodes, j'estime que la preuve est loin d'être faite encore. Des fouilles plus approfondies sur la côte d'Asie, du côté de Clazomène et de Milet, révéleront peut-être un jour le grand centre de cette fabrication que nous appelons du nom commode de *céramique ionienne* et dont les poteries de Rhodes restent un rameau détaché, à côté de celles de Cyrène et de Naucratis (voy. Salle E.). Dans son travail sur les sarcophages de Clazomène, M. S. Reinach tend aussi à considérer l'art des cités ioniennes comme rhodien d'origine (*Revue des études grecq.*, 1895, p. 182).

Nous avons adopté la date générale du VIIe siècle pour l'ensemble des vases du style dit rhodien, mais nous n'aurons pas de repère chronologique précis, tant qu'on n'aura pas étudié d'une façon plus méthodique le contenu des tombeaux de l'île. Les souvenirs encore présents du style géométrique et du style mycénien, joints aux influences orientales envahissantes, le perfectionnement des figures d'animaux, la rareté relative des représentations humaines, l'absence générale des incisions dans le dessin sont les raisons principales qui permettent de classer cette série après le Dipylon des IXe et VIIIe siècles, avant la floraison corinthienne de la fin du VIIe et du VIe siècle, à côté des grandes amphores de Milo, comparables aux poteries de Rhodes par la richesse du décor, par les emprunts faits à l'industrie textile, par l'analogie des détails techniques

(Rayet-Collignon, p. 51, pl. 3), mais réalisant dans le genre un degré d'invention bien supérieur (voy. Salle E).

D. *Vases de style phénicien* (N°s 345-394).

J'ai dit plus haut (p. 101, 138) pour quelles raisons les VIIe et VIe siècles ont dû voir une recrudescence des importations phéniciennes. J'ai expliqué aussi (p. 141) l'importance de ces petits monuments dans la genèse des types adoptés par les artistes grecs. Ils n'ont pas eu moins d'influence probablement sur la technique elle-même. On peut bien croire que la vue des ciselures sur métal avait donné aux céramistes grecs l'idée de se servir du burin pour dessiner sur l'argile, mais ils trouvaient dans les petits vases émaillés des Phéniciens des modèles encore plus directs : ils avaient là, sous les yeux et dans les mains, la preuve irréfutable que la terre cuite peut se prêter au procédé de la gravure. L'abondance à Camiros des petits objets de faïence phénicienne a été notée par Biliotti (Lœschcke, p. 7; Perrot et Chipiez, III, p. 745). M. Heuzey a étudié (*Catalogue*, p. 213-219) ceux du Louvre qui ont un caractère sculptural. Je ne m'occuperai ici que des vases.

Les vases émaillés, en forme de petites fioles à parfums, ne se trouvent pas seulement à Rhodes (Longpérier, pl. 5, 29, 39; Perrot, III, pl. 5 et 6); ils ont été répandus en Grèce et en Italie (Dumont, I, p. 193-197) par le commerce phénicien qui avait lui-même emprunté aux Égyptiens le secret de cette fabrication (Perrot, III, p. 733 et suiv.). Ils ont fourni aux Grecs plusieurs idées que ceux-ci n'ont pas manqué de s'approprier. 1° Le vase émaillé qui, il est vrai, ne paraît pas avoir eu beaucoup de succès dans les ateliers helléniques (Perrot, p. 680, 749), mais qui sera repris plus tard par les ateliers gréco-romains et qui pro-

duira les vases à glaçure métallique (Salle H). Parmi les vases émaillés de l'époque archaïque, probablement du VIe siècle (Lœschcke, p. 8), on cite comme spécimen grec à peu près unique un petit vase de Camiros, modelé en forme de dauphin, recouvert d'un émail bleu et portant une inscription qui nomme le possesseur Pythès (Heuzey, *Catalogue*, p. 214; Perrot, p. 680). 2° Le vase de verre opaque, à chevrons blancs, jaunes, bleus, qui est une annexe à la fabrication de la faïence émaillée (Perrot, p. 732 et suiv., pl. 7, 8, 9), et qui a eu une fortune considérable dans l'antiquité. On donne parfois à ces jolis aryballes et alabastres le nom de verreries rhodiennes, parce qu'on en a trouvé beaucoup dans l'île, mais on en trouve au moins autant sur la côte de Syrie (Pottier et Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 239), et il est bien probable que, d'origine égyptienne, ce genre de fabrication a été transmis aux Grecs par les Phéniciens (Perrot, p. 749). A l'époque classique on le rencontre sur tous les points du monde ancien et on en a recueilli encore de beaux exemplaires en pleine période romaine, à Pompéi (Niccolini, *Case et Mon.*, II, pl. 83). Le centre de fabrication, qu'on a placé à Sidon, à Alexandrie, reste en définitive ignoré. 3° Le vase en forme de tête humaine. Nous avons vu (p. 79, 86, 100) par quelles séries de solutions a passé le problème difficile qui consiste à unir dans une poterie la forme de l'ustensile pratique et celle de l'être vivant. Un aryballe de terre émaillée figurant une tête d'hoplite grec présente la solution phénicienne sous un aspect si attrayant qu'elle devient le point de départ d'une riche série de vases en forme de têtes dont une partie a été trouvée à Rhodes, l'autre en Italie (Perrot, p. 675 et suiv.). Ce joli prototype, dont M. Heuzey a le premier expliqué la formation (*Gazette arch.*, 1880, p. 145-146, pl. 20; *Catalogue*, p. 60, n° 184), est daté par une inscription en

caractères hiéroglyphiques donnant le nom du roi Apriès (599 à 569 av. J.-C.). Par conséquent nous pouvons placer dans le courant du VI[e] siècle les petits vases de ce genre, en têtes d'hommes ou de femmes, fabriqués surtout à Rhodes (Heuzey, *Catalogue*, p. 230; Dumont, I, p. 197-198), qui forment la transition entre le type phénicien et les beaux rhytons à face humaine sortis des ateliers attiques à la fin du VI[e] et au V[e] siècle (Salles H et L). On remarquera que l'idée d'isoler une tête et d'en faire un ustensile ou un récipient remonte à une période très ancienne de l'art phénicien, puisque déjà sous le règne de Thoutmès III (vers le XV[e] siècle) les tributaires Kefti apportent au pharaon des vases formés d'une tête de lion, de vache, de bouquetin, etc. (Perrot, fig. 542; *Jahrbuch*, 1892, p. 14 de l'*Anzeiger*). Cette tradition lointaine aboutit en dernier lieu au vase grec à tête humaine ou animale. Les Rhodiens ont conservé dans leur céramique plusieurs solutions qui montrent par quelles phases différentes le problème a passé : statuettes entières avec goulot sur la tête, bustes coupés à la ceinture, têtes isolées (Heuzey, p. 230-232).

E. *Vases de style étrusque* (N[os] 395-401).

Les Rhodiens ont-ils pu être en relations avec les Étrusques? Le fait n'a rien d'extraordinaire, si l'on songe que dès le VIII[e] siècle les Rhodiens ont des établissements sur la côte méridionale de l'Italie et qu'au VII[e] ils s'établissent en Sicile (Heuzey, p. 208). Rien n'est plus naturel que de supposer des transactions commerciales établies de bonne heure entre l'Étrurie et ces centres grecs. Il est curieux, en effet, de noter sur le sol de Rhodes la présence de poteries peu nombreuses, il est vrai, mais dont les analogues ne se retrou-

vent que dans l'Italie centrale. De ce nombre sont des fragments de poteries noires, rapportées de Camiros au Musée Britannique par Salzmann, qui ressemblent beaucoup au *bucchero nero* des Étrusques (Salle C). Aussi Dumont, en signalant ce fait, était-il porté à croire que le *bucchero*, loin d'être une invention des Étrusques, avait une origine orientale et que, peu usité des Grecs, il avait pris plus tard un développement tout particulier en Etrurie (I, p. 186-189). Les deux termes de cette proposition sont parfaitement acceptables. On a découvert en pleine Égypte une poterie noire incisée, analogue au bucchero italiote, dont M. Petrie voudrait faire remonter la date antérieurement à l'an 2000 (*Journ. of hell. stud.*, 1890, p. 276, pl. 14, nº 9). Réserves faites sur l'antiquité préhistorique de ce fragment, on peut admettre, en effet, qu'avant les Étrusques la poterie noire fumigée, imitant la vaisselle de bronze, avait été employée par des peuples d'Afrique et d'Asie. M. Lœchcke a cru pouvoir, en s'autorisant de dédicaces gravées par des Lesbiens sur des vases de bucchero trouvés à Naucratis, désigner Lesbos comme le centre de fabrication grecque de cette poterie noire (*Jahrbuch*, 1891, *Anzeiger*, p. 18). Mais, d'autre part, il est avéré que l'énorme quantité de vases noirs trouvés dans les nécropoles étrusques est due à une fabrication locale qui débute probablement au VIIe siècle et dure jusqu'au VIe (Martha, *l'Art étrusque*, p. 477; Gsell, *Nécropole de Vulci*, p. 447-449). Par conséquent, plusieurs des exemplaires du *bucchero* trouvés en dehors de l'Italie ont chance d'être dus plutôt à des importations venues d'Étrurie.

M. Cecil Smith a signalé la présence à Rhodes d'une poterie congénère à terre rougeâtre et à couverte noire, désignée sous le nom de la localité étrusque, Polledrara, qui en a fourni les plus curieux exemples (*Journ. of hell. stud.*, 1894, p. 220). Enfin le Louvre a acquis,

comme provenant de Rhodes, une coupe à pied entourée de statuettes formant caryatides (ci-d. p. 168) qui offre la plus grande ressemblance avec un vase à boire d'une forme très usitée en Étrurie. Tous ces petits détails attestent un fait historique important, qui est le contact des Rhodiens avec la race étrusque.

Je ne sais si la même explication peut s'appliquer aux grandes urnes à décor en reliefs sur terre rougeâtre que l'on rencontre à Rhodes (Salzmann, pl. 25, 26, 27), et dont la nécropole étrusque de Céré a fourni les plus nombreux et les plus beaux spécimens (Salle D). J'ai étudié cette question ailleurs (*Bull. de Corr. hell.*, 1888, p. 495 et suiv. ; *Monuments publ. par l'Assoc. des étud. grecq.*, 1889, p. 43 et suiv., pl. 8 ; cf. Wolters, *Ephém. arch.*, 1892, pl. 8 et 9) et montré que les ateliers grecs n'ont certainement pas ignoré ce genre de fabrication. Les exemplaires trouvés en dehors de l'Étrurie sont beaucoup plus nombreux que ceux du *bucchero;* ils indiquent une fabrication continue qui va de la décoration purement géométrique aux représentations humaines. Dans ces conditions, il est plus délicat de déterminer la provenance des spécimens trouvés à Rhodes. Il n'y aurait aucune invraisemblance à supposer qu'ils sont venus d'Étrurie comme le *bucchero ;* mais il n'est pas impossible non plus qu'ils viennent d'un atelier grec plus voisin et en communication plus directe avec Rhodes.

F. *Vases de style corinthien* (Nos 402-477).

J'use ici d'un terme qui pourrait être contesté, car on a mis parfois à l'actif des Chalcidiens ce que j'appelle corinthien. Mais je dirai ailleurs (Salle E) pourquoi je m'en tiens à cette dénomination. Quoi qu'il en soit,

l'enseignement contenu dans nos vitrines d'antiquités rhodiennes est du plus haut intérêt historique. La seule vue de ces nombreux petits vases à décor incisé, à multiples rosaces, à figures gréco-orientales, nous montre le contact intime qui s'est opéré entre les artistes de la Grèce continentale et ceux dont les inspirations venaient surtout de l'Asie et de l'Ionie.

Si nous avons raison d'attribuer aux Corinthiens toute cette céramique d'un style si particulier, il est facile de reconstituer leur entrée en scène dans l'île, de montrer à quel moment ils ont dû circuler activement dans ce coin de la Méditerranée (voy. Curtius, *Hist. grecq.*, I, p. 323-344). La dynastie des Bacchiades marque l'ère de leur plus grande prospérité politique. Dès le IX[e] siècle, la route s'ouvre aux navires corinthiens du côté de l'est. A Milet règne une branche de la même famille; aussi l'on suppose que beaucoup d'expéditions conduites par les Milésiens sur les côtes d'Asie et jusque dans la mer Noire comprirent des auxiliaires corinthiens. A la fin du VIII[e] siècle, non seulement les Corinthiens jouissent d'une réputation incontestée comme marins, mais ils construisent des vaisseaux d'un nouveau système, et en 704, un de leurs ingénieurs, Aminoclès, vient à Samos pour construire des navires (Thucydide, I, 13; cf. *Revue arch.* [C. Torr], 1894, II, p. 24). Au VII[e] siècle, après un changement de dynastie, le règne de Cypsélos (657-629) ne fait qu'accroître encore la prospérité industrielle et commerciale des Corinthiens. Son fils Périandre gouverne pendant quarante-quatre ans (629-585) et, malgré les duretés de son administration intérieure, nous savons que par lui la cité continue à faire grande figure à l'extérieur. En 582, après la chute des Cypsélides, commence pour les Corinthiens une ère de décadence que le prompt essor de la cité voisine, Athènes, accélère bientôt. Nous reviendrons avec plus de détails

sur l'histoire de l'industrie corinthienne (Salle E); mais ces faits essentiels expliquent très convenablement : 1° la fréquence des importations corinthiennes dans la grande île orientale; 2° la date à laquelle se placent ces importations qui, d'après le style même des vases, vont du début du VIIe siècle à la première moitié du VIe; 3° pourquoi elles cessent vers le milieu du VIe siècle et cèdent la place à des produits attiques. Les récentes fouilles du P. Delattre à Carthage (*Comptes rendus de l'Acad. des Inscript.*, novembre 1895) confirment ces conclusions et démontrent d'une façon éclatante l'extension du commerce corinthien qui va supplanter jusque chez elle l'industrie céramique des Phéniciens.

Je ferai remarquer qu'on peut établir par une preuve en quelque sorte matérielle la fusion des deux fabriques rhodienne et corinthienne. En effet, on trouve à Rhodes des imitations locales des petits vases dits protocorinthiens (*Jahrbuch*, 1886, p. 146-147); d'autre part le Louvre possède un plat ou pinax trouvé à Camiros (ci-d. p. 169), qui est sûrement corinthien, car, par l'argile, il diffère des autres plats rhodiens et ressemble de tout point aux ex-voto de terre cuite recueillis à Corinthe et pourvus d'inscriptions corinthiennes (Salle L). Il y a donc eu des imitations réciproques entre céramistes rhodiens et céramistes corinthiens. Le pinax du Louvre est d'autant plus intéressant qu'il est décoré à l'intérieur de grandes palmettes *incisées* et qu'il montre ainsi d'une façon palpable l'introduction à Rhodes de cette technique sous le couvert d'une œuvre rhodienne d'aspect, corinthienne de fabrication. Réciproquement, l'imitation des *pinakes* rhodiens par les potiers corinthiens est démontrée au Louvre par un autre pinax (Salle L), celui-là trouvé à Corinthe, de terre corinthienne, mais traité en style ionien et pourvu, comme les exemplaires rhodiens, de deux petits trous de sus-

pension (publié par Benndorf, *Gr. und Sicil. Vasenbilder*, pl. 6; cf. pl. 7; Furtwaengler, *Vasensamml. Berlin*, n° 3934). Nous trouverons aussi dans la Salle E un grand cratère décoré en style mi-parti rhodien, mi-parti corinthien, qui est une autre preuve de l'intimité établie entre les deux fabriques (*Monuments et Mémoires Piot*, I, p. 43, pl. 4).

G. *Vases de style attique* (N°s 478-488).

Nous sortons ici du domaine des Origines comparées; mais il nous a paru difficile de rejeter dans une autre salle ce qui marque la dernière période des importations et nous avons voulu, comme pour Chypre, conserver l'unité géographique de la collection rhodienne. Ce qui précède suffit à expliquer les événements dont la céramique subit et révèle le contre-coup. La fabrique corinthienne, dans le cours du VIe siècle, tombe en décadence et se voit supplantée un peu partout, en Sicile, en Italie, en Grèce même, par la production attique de plus en plus débordante. Il en est à Rhodes comme ailleurs (Salzmann, pl. 54, 57, 58, 59). Pourtant l'île ne paraît pas recevoir en grande quantité les vases attiques. Ils restent des exceptions parmi lesquelles on compte les belles coupes de Siana qu'on a tort, à mon sens, de considérer comme chalcidiennes (*Journal of hell. studies* [C. Smith], 1884, pl. 40-43, p. 4; Kretschmer, *Griech. Vaseninschrift.*, p. 70) ou comme ioniennes (*Rœmisch. Mittheil.* [Duemmler], 1888, p. 163, note 1) et qui sont bien plutôt attico-ioniennes (voy. Salle F), une amphore panathénaïque (Salzmann, pl. 57), une œnochoé à figures noires sur fond blanc (*Ath. Mitth.* [Lœschcke], 1880, p. 380, pl. 13), l'admirable coupe à fond blanc qui représente Aphrodite sur un cygne (Salzmann, pl. 60; Rayet-Collignon, pl. 10;

Harrison, *Greek vases paintings*, frontispice), quelques rares vases à figures rouges (Lœschcke, *l. c.*, p. 382, pl. 14; Furtwaengler, *Vasensamml. Berlin*, n°s 2333, 4063, 4065). Il est évident que le commerce attique fut presque tout entier absorbé, au cours du VIe et du Ve siècle, par ses débouchés en Italie. Seulement, après la guerre du Péloponnèse, il dut songer à se créer de nouveaux débouchés du côté de l'est et du midi, pour compenser ceux qu'il avait perdus en Occident (voy. Salle M). C'est sans doute de cette époque que sont le cratère du Louvre (ci-d. p. 172) et la jolie péliké du Musée Britannique où l'on voit Thétis enlevée par Pélée (Salzmann, pl. 58; Rayet-Collignon, fig. 96).

DESCRIPTION

A. *Style mycénien* (voy. ci-d. p. 130).

271-273. — Coupes à long pied, d'une structure harmonieuse qui mériterait aujourd'hui encore d'être prise pour modèle. La Grèce classique n'a jamais retrouvé ce type qui compte parmi les plus élégantes créations qui soient sorties du tour antique. Le décor de l'une (271) appartient au géométrique curviligne qui était familier aux artistes mycéniens; certaines peintures murales de Tirynthe reproduisent un motif très semblable (Schliemann, *Tirynthe*, fig. 142, pl. 11; Perrot, VI, fig. 218, 219). Dans les autres (272, 273), on reconnaît des détails de la flore marine, des végétations ou des algues dont le pinceau régularise les formes pour en faire des ornements qui tapissent le pourtour du vase (cf. Furtwaengler et Lœschcke, pl. 2 et 3, n°s 14, 19; Perrot, VI, fig. 465). Le dessin est exécuté en couleur noire lustrée, tournée au rouge ou au jaune. Aucun ton n'a été posé dans l'intérieur du vase, ce qui est un signe de haute antiquité. L'argile est fine, bien épurée, la pièce

faite au tour. C'est un état de fabrication déjà fort perfectionné, bien qu'il se place dans une période voisine du XIIe ou XIIIe siècle avant notre ère (ci-d. p. 209). Ces poteries proviennent des fouilles de Salzmann à Camiros; on a eu tort de les attribuer à Ialysos. Deux ont été publiées (271, 273) dans les *Myk. Vasen*, pl. XI, nos 70, 72.

274-275. — Hydries à puiser l'eau. Il est curieux d'en comparer la forme avec celle des époques classiques (Salles E, F, G; voy. notre pl. 3, n° 15). Le tour donne naturellement à l'épaule du vase une structure renflée et creuse qu'on corrigera plus tard. Décor en imbrications que les Rhodiens (n° 321) et les Corinthiens (n° 414) reprendront et perfectionneront; il a peut-être pris naissance à l'âge mycénien sous l'empire des modèles tirés de la faune marine, comme imitation des écailles de poisson (comparez Furtwaengler et Lœschcke, pl. X, 62; Perrot VI, fig. 479).

276. — Cornet décoré d'un grand poulpe. La forme et la technique montrent les progrès accomplis dans la fabrication de cet ustensile qui, dérivé sans doute de la corne de bœuf utilisée comme récipient, reste pendant de longs siècles le vase à boire consacré par l'usage (ci-d. p. 77 et 124). Le peintre s'est ingénieusement servi des tentacules pour en former une décoration disposée symétriquement tout autour du vase. Jusque dans l'étude de la nature animale et vivante, le dessin est subordonné à l'idée de dessin géométrique. Provenance : Camiros, et non Ialysos. Publié par Furtwaengler et Lœschcke, pl. XI, 71; Perrot, VI, fig. 473.

277-285. — Série de fragments que j'ai retrouvés au Louvre, en magasin, sans indication de provenance. Je pense qu'ils sont venus en 1864 avec l'acquisition Salzmann et qu'on les avait laissés de côté, comme débris, car personne ne pouvait prévoir alors l'importance que

prendraient les antiquités de ce genre. Ils permettront ici, dans notre série peu nombreuse, d'étudier le style floral et le géométrique ondulé des Mycéniens (ci-d. p. 191, 194). On y voit des spécimens de la technique à couleur mate (277), la plus ancienne (cf. Furtwaengler et Lœschcke, p. VI et suiv.). J'ai trouvé au milieu de ces rebuts trois morceaux qui paraissent appartenir au même vase (ils seront publiés dans la *Revue arch.*, 1896, I) et qui prennent place parmi les représentations les plus rares, celles des grands quadrupèdes et des personnages humains. Sur les milliers de fragments céramiques qu'a fournis le monde mycénien, on compte peut-être en tout une vingtaine de morceaux qui reproduisent les animaux supérieurs comme le cheval, le taureau, le chien, et une quinzaine qui représentent l'homme ou la femme (Furtwaengler et Lœschcke, pl. 38 à 41, p. 28, 66, 67; Schliemann, *Tirynthe*, pl. 14, 15, 17 (b), 21, 22). Je dirai dans la *Revue archéologiq.*, *l. c.*, pour quelles raisons je crois devoir éliminer le vase dit des « Guerriers mycéniens » (Furtwaengler et Lœschcke, pl. 42-43; Perrot, VI, fig. 497). Les trois petits fragments du Louvre sont donc très précieux et représentent, dans nos collections, les plus anciennes images de l'être humain et du cheval que des dessinateurs grecs nous aient transmises. Il est probable que le sujet était analogue à celui d'un cratère mycénien trouvé à Chypre (Furtwaengler et Lœschcke, p. 28-29; Perrot, III, fig. 525, 526); on y voit deux personnages montés sur un char attelé de deux chevaux. Sous le n° 285 sont compris des spécimens du quatrième style mycénien; terre rougeâtre, surface et couleurs un peu ternes.

B. *Style géométrique* (voy. ci-d. p. 135).

286-288. — Vases en forme de skyphos primitif. L'argile est un peu jaune. La couleur noire lustrée

tourne par places au rouge. La décoration se compose d'ornements géométriques ou de motifs végétaux stylisés qui dénotent, dans la période géométrique, l'influence déjà renaissante de l'Orient. On remarque en particulier des plantes à pétales symétriques et incurvés (n° 288) qui semblent être une transformation du lotus égyptien (cf. *Jahrbuch*, 1886, p. 135, n° 2941, où M. Furtwaengler reconnaît un palmier). Les oiseaux et les chevaux affrontés sont, au contraire, du style purement dorien que nous aurons à étudier avec les produits du Dipylon (p. 212). Je rangerais ces poteries dans la série qui suit le géométrique pur et qui annonce le proto-attique, à la fin du VIIIe ou au début du VIIe siècle av. J.-C.

289-290. — Coupes de forme primitive, plus perfectionnées que celles de Chypre (cf. n°s 72, 157-159); dessins en quadrillés et en losanges, oiseaux géométriques. L'argile est également jaune; la décoration, plus sobre que dans les vases précédents. Les vases de ce genre sont parfois rangés sous la rubrique « type des îles » (Dumont et Chaplain, I, p. 81 et suiv.). On ne peut en désigner avec sûreté l'origine. Je les crois importés comme les précédents et apparentés aux types géométriques de la Grèce propre (ci-d. p. 179).

291-296. — Coupes de style géométrique plus avancé. La forme se rapproche davantage du type classique (Salles F, G). L'intérieur du vase est soigneusement enduit du lustre noir, pour diminuer la porosité des parois; la structure fine des anses indique une fabrication savante. C'est un prolongement du style géométrique qui peut descendre jusqu'au VIIe ou même VIe siècle (cf. n°s 331, 332).

297-298. — Petits vases qui pourraient être de fabrication locale, imitant les importations géométriques.

C. *Style rhodien* (voy. ci-d. p. 138).

299-303. — Grandes coupes sur pied; elles sont remarquablement plates et devaient plutôt servir à mettre des fruits ou des mets que des liquides. Cette forme est restée particulière à Rhodes. Le décor est un mélange des souvenirs mycéniens et des influences orientales plus récentes. Parmi ces dernières on remarquera le clou (nos 299, 300), qui reproduit le trait essentiel de l'écriture cunéiforme et dont les dessinateurs grecs ont fait un simple ornement. C'est ainsi qu'au Moyen âge et à la Renaissance certains industriels imitaient sans les comprendre les inscriptions tracées sur les vases arabes et les transformaient en dessins réguliers. L'envahissement du végétal, caractéristique pour la peinture du VIIe siècle, est ici sensible (no 303; publié par Salzmann, pl. 29). L'animal occupe sa place aussi, mais, par une loi naturelle de sélection dont nous constaterons plus d'une fois les effets, l'artiste décompose sa tâche et arrive à isoler la tête de l'oiseau ou de la biche pour l'étudier à part (301, 302, publiés par Longpérier, *Musée Napol.*, pl. 38).

304-308. — Formes de grand plat ou *pinax*, sans pied ni anses, à petit rebord légèrement incurvé (Salzmann, pl. 49, 50, 51, 54). Ils devaient servir à apporter les mets (comp. les assiettes et plats des Attiques et des Italiotes, Salles G, H, K). Le chien courant (304) est un souvenir de la chasse au lièvre, déjà connu de l'art phénicien ou assyrien (Layard, *Nineveh*, II, pl. 64). Le bouquetin paissant (305) est le type favori de la peinture rhodienne; il vient de l'art mycénien (*Journ. of hell. stud.* [Cook], XIV, p. 133, 150) et se retrouve

dans l'art ionien et corinthien. Le taureau lui-même (306, publié par Longpérier, pl. 3) appartient aux symboles venus d'Assyrie et d'Égypte plutôt qu'à une copie de la réalité. La question n'est pas douteuse pour la Chimère (307, publié *ibid.*, pl. 3) et le Sphinx (308, publié *ibid.*, pl. 12). Voy. sur la formation de ces deux types en Grèce, Clermont-Ganneau, *Imagerie phénicienne*, p. XXIII-XXIV; Heuzey, *Catalog. des figurines*, p. 8.

309-310. — Plats munis d'une échancrure de chaque côté pour servir de poignées (Salzmann, pl. 52). On cherchait à éviter l'adjonction des anses jugées trop fragiles et trop exposées aux heurts; la solution est ingénieuse. On peut se demander si les potiers ont pris modèle sur les boucliers dits béotiens ou argiens, à échancrures latérales (Saglio, *Dict. des Antiq.*, I, p. 1249), dont la création remonte jusqu'à l'époque de Mycènes et du Dipylon (p. 185, 223, 237). La formation des motifs floraux se montre ici en pleine activité.

311-325. — Œnochoés à zones d'animaux (Salzmann, pl. 32, 37, 42, 43, 44). C'est le type favori de la fabrication rhodienne; il réalise en grande partie l'œnochoé des Attiques (Salle F; voy. notre pl. 3, n° 17) et annule la médiocre forme des Corinthiens, l'œnochoé à bouche ronde (n° 441; cf. aussi Salle E). C'est l'ustensile de table, le vase à verser par excellence. L'aiguière de la Renaissance et beaucoup de vases modernes n'en sont que les dérivés par les intermédiaires de l'antiquité latine. L'aspect du décor est harmonieux et riche; il éveille naturellement l'idée de tissus et de tapisseries (ci-d. p. 140). On peut diviser toute cette série en sous-groupes: 1° exemplaires à trois zones, d'un dessin serré et touffu, à champ rempli d'ornements (n° 311, publié par Salzmann, pl. 37; Longpérier, pl. 27); 2° exemplaires à deux zones, de composition moins

serrée (n° 318, publié *ib.*, pl. 8); 3° exemplaires à une seule zone, avec décor de plus en plus lâche et espacé (319, 320); 4° exemplaires sans zone circulaire, à motif central, avec champ complètement dégagé (322-325). J'ai déjà fait observer (p. 84) qu'en établissant des divisions de ce genre on ne peut avoir la prétention de déterminer la date respective de chaque vase. On a pu fabriquer des vases à plusieurs zones et à décor serré en même temps que des vases à champ libre. Ce qu'on indique ici, c'est la marche générale et logique de l'art, c'est dans quel sens s'opérait le progrès esthétique. Il est certain que dans les périodes primitives tous les artistes obéissent à une loi qui est « l'horreur du vide ». Faire valoir l'importance d'un motif en l'isolant, en dénudant tout l'entourage, est l'invention d'esprits déjà raffinés.

326-330. — Amphores à anses trifides (Salzmann, pl. 42, 46, 47, 48). La forme bien équilibrée n'est pas éloignée des créations chalcidiennes et attiques, sauf pour l'anse (voy. Salle E et notre pl. 2, n° 2). Dans le décor, même progression à noter qu'au sujet des œnochoés : 1° amphores à zones, avec tons polychromes peints sur engobe blanc (n° 326); elles correspondent aux œnochoés à zones; 2° amphores sans engobe blanc, avec un champ vide où s'isolent les motifs (327-330); ces détails indiquent une date plus récente et j'y vois une persistance tardive de la fabrique rhodienne, probablement au VIe siècle. La représentation de l'homme à tête de lièvre (n° 330, publié par Longpérier, pl. 9) range cette amphore parmi les produits de l'art ionien où l'on retrouve à la fois des souvenirs de l'âge mycénien (comparez les intailles et les fresques mycéniennes; Perrot, VI, fig. 428, 438; *Journ. of hell. stud.* [Cook], XIV, p. 81 et suiv.) et l'influence des mythologies orientales où abondent les composés hybrides d'hommes et d'animaux.

330 (1) et (2). — Coupe à pied, intérieur lustré noir et décoré de fleurs de lotus exécutées au trait blanc et en retouches rouges. C'est une technique purement ionienne (voy. Salle E). On suit l'élaboration des formes. Les recherches pour arriver à la coupe classique (cf. notre pl. 2, n° 9) ont été multiples. Ici les inexpériences sont encore sensibles : la structure oscille entre le skyphos et la cylix; le récipient est trop haut pour le pied, les anses mal accolées au bas de la panse. Le lion n'est pas dessiné d'après nature ; il a l'aspect conventionnel des motifs héraldiques empruntés aux tissus et autres produits de l'Orient (publié par Salzmann, pl. 38 ; Longpérier, pl. 12).

331-332. — Coupes à décor végétal incisé (publiées par Salzmann, pl. 33, 34), monuments précieux parce qu'ils nous font assister à l'introduction de la technique incisée dans le décor rhodien (comparez le vase précédent; voy. ci-d. p. 145). Par la nature de l'argile, par la partie géométrique du décor, par le vernis noir intérieur, par la forme même, ces vases sont à rapprocher des coupes citées plus haut (291-296) et doivent appartenir à une fabrique contemporaine. On connaît d'autres spécimens analogues (*Jahrbuch*, 1886, p. 143), mais ils sont rares.

333-334. — Petites amphores à base pointue ; couleur noire tournée au rouge et jaune; semis de petites croix et courbes parallèles qui sont une tradition de l'ornementation mycénienne. Les Corinthiens régulariseront ce motif et en feront une sorte de rosace à dents de scie qu'ils mettent souvent sur le fond de leurs vases (cf. n°s 472, 473). On connaît d'autres spécimens de ces petites amphores rhodiennes (*Jahrbuch*, 1886, p. 142).

335. — Petit vase représentant les produits locaux d'époque basse, faits à l'imitation des céramiques im-

portées. Le dessin des animaux est plus sommaire et plus barbare qu'archaïque. On a trouvé des poteries de ce genre dans une tombe de Siana, qui renfermait aussi, dit-on, des vases à figures rouges de style tardif (*Jahrbuch*, 1886, p. 152).

336-344. — Produits indéterminés. Une forme analogue de lécythe rougeâtre (n° 343) s'est rencontrée à Chypre (n°s 232, 233). Deux portent des inscriptions grecques peu lisibles qui paraissent être le nom du possesseur (341, 342). J'en connais des exemples semblables, récemment trouvés dans la nécropole de Carthage par le P. Delattre. Un autre présente la forme rare d'un anneau sur lequel sont groupées quatre petites coupes (344). Chypre a fourni des exemples très anciens de cette structure (*Ath. Mitth.* [Duemmler], 1886, p. 139, Beil. III, n°s 1 et 2).

D. *Style phénicien* (voy. ci-dessus, p. 150).

345-352. — Alabastres de terre émaillée, style primitif, fabrication phénicienne (publiés par Salzmann, pl. 6 et 7; Longpérier, pl. 5 et 39; Perrot, III, pl. 6). Ce sont les plus anciens spécimens d'une industrie que les Phéniciens ont dû emprunter à l'Égypte et qui s'est prolongée pendant des siècles. Nous avons affaire ici au procédé de la faïence, c'est-à-dire de l'émail appliqué sur l'argile, qu'il ne faut pas confondre avec la fabrication de la pâte de verre ou du verre transparent.

353-364. — Petits vases de terre émaillée avec dessins gravés (Salzmann, pl. 5). L'un d'eux (364, publié par Longpérier, pl. 29) offre inscrit dans un cartouche, en caractères hiéroglyphiques, le nom d'Apriès,

pharaon de la XXVIe dynastie, ce qui fixe l'époque au début du VIe siècle av. J.-C. Les autres portent des images de divinités égyptiennes (363; publié *ibid.*), des oiseaux volants, des zones d'animaux (358-361, publiés *ibid.*) qui indiquent bien les relations étroites des fabriques grecques avec les fabriques orientales en matière d'art décoratif.

365-367. — Vases de terre émaillée ayant la forme de statuettes (Salzmann, pl. 4) ou de têtes. Cette série a été étudiée par M. Heuzey (*Catalog.*, p. 216-217).

368-372. — Aryballes de faïence bleue.

373-374. — Alabastres de faïence noire.

375. — Alabastre de faïence nuancée, imitant la surface d'un coquillage (cf. Perrot, III, fig. 532).

376. — Alabastre en pâte de verre, multicolore. Ce genre de fabrication est très florissant à l'époque gréco-romaine.

377-384. — Vases en forme d'animaux. Ils ont pu être fabriqués à Rhodes ou dans quelque autre fabrique grecque; mais ils dérivent de l'idée chypriote et phénicienne (cf. les n°s 47-68, 365-367). Pour les exemplaires grecs de l'époque classique, voy. Salle H.

385-389. — Vases en forme de têtes humaines. Même observation que pour les précédents. Cette série a été étudiée par M. Heuzey (*Catalog.*, p. 230; *Atlas*, pl. 13).

390-394. — Vases en forme de statuettes (voy. Heuzey, *ibid.*, p. 231).

E. *Style étrusque* (voy. ci-d. p. 152).

395. — Œnochoé de style géométrique, peinte en blanc sur argile rougeâtre (publiée par Salzmann, pl. 30). C'est un type de poterie qu'on trouve en Étrurie, notamment à Polledrara (cf. *Journ. of hell. stud.* [C. Smith], 1894, p. 206-223) et dont plusieurs spécimens sont réunis dans la Salle D. On en peut placer la date dans le courant du VIIe siècle.

396. — Fragment de vase à reliefs, analogue aux grandes jarres ou *pithoi* de Cæré (Étrurie), exposées dans la Salle C; fabrication du VIIe et du VIe siècle (cf. Salzmann, pl. 26).

396 (1). — Coupe à pied, supportée par quatre femmes formant caryatides; style du VIe siècle, influencé par l'archaïsme grec. Comparez les vases analogues, en *bucchero nero*, dans la Salle C. Ce monument, en terre non fumigée, avec ses statuettes d'un type plus grec qu'oriental, est unique en son genre. Il a pu être fabriqué à Rhodes, à l'imitation des produits étrusques; ou, au contraire, on peut imaginer que des modèles semblables, introduits des pays grecs en Étrurie, ont déterminé la création de la coupe étrusque à caryatides. En tout cas, l'un et l'autre type ont dû exister en métal avant de passer dans la céramique.

397-401. — Skyphos, coupes, alabastres de *bucchero nero*, c'est-à-dire de terre fumigée, particulière à l'Étrurie. Comparez les vases de la Salle C.

F. *Style corinthien* (voy. ci-dessus p. 154).

402-405. — Petits vases, pyxis, coupes, de style dit protocorinthien; décor purement géométrique. Ce style apparaît à la fin du VIIIe et au début du VIIe siècle. Il appartient encore à l'âge géométrique représenté surtout par le Dipylon (p. 219). Il conduit peu à peu, pendant la durée du VIIe siècle, aux produits orientalisés de la peinture corinthienne. Nous aurons occasion de l'étudier avec plus de détail dans la Salle E. La petitesse des récipients semble indiquer que le commerce corinthien faisait surtout trafic d'essences, de baumes et de fard.

406-407. — Suite des vases protocorinthiens; décor en zones d'animaux. La chasse au lièvre, qui a joui dans tout le monde grec d'une faveur singulière (*Bull. corr. hell.*, 1893, p. 229), a été, surtout pour les Corinthiens, un motif de prédilection (voy. Salle E).

408-413. — Vases du style géométrique plus tardif, traditionnel, qui descend jusqu'au VIe siècle. On remarquera la forme du vase appelé *cothon* (408-411); cf. notre pl. 2, n° 8), muni intérieurement d'un rebord qui arrêtait les impuretés de l'eau, quand on l'inclinait pour boire (cf. Saglio, *Dict. des Antiq.*, I, p. 1543).

414-416. — Aryballes corinthiens; imbrications et lignes incisées à la pointe. Sur cette technique nouvelle, voy. p. 145.

417. — Plat ou pinax corinthien, imitant les plats rhodiens décrits plus haut. L'argile est corinthienne;

le décor est rhodien (cf. n°s 309-310). Sur ces échanges entre les deux fabriques, voy. p.156.

418-423. — Aryballes décorés de palmettes et de grosses rosaces couvrant tout le champ. La prédominance du végétal est le trait caractéristique de la fabrication corinthienne pendant le VIIe siècle. Le fond est tout entier caché sous les ornements, suivant la mode des primitifs.

424-441. — Amphores, œnochoés, pyxis, cothons, aryballes décorés de zones d'animaux. Les fauves, les figures orientales comme la Sirène, prédominent et indiquent l'afflux des motifs venus de l'étranger, plutôt que des études faites d'après la nature vivante. Parmi ces dernières on voit poindre les deux motifs classiques de la peinture corinthienne développée, le cavalier (430, 436, 437) et l'hoplite (433-435). L'influence des tissus et des tapisseries est sensible ici comme sur les œnochoés rhodiennes (n°s 311-325). Mais on remarquera combien le dessin des Corinthiens diffère par la technique incisée et par les dimensions mêmes de la composition; ce sont des espèces de miniatures. La petite pyxis à deux zones (440) est une œuvre remarquable à cet égard.

442-475. — Aryballes à décor plus libre. Le principe d'ornementation se modifie et atteste un art plus avancé. Le peintre fait valoir le sujet en l'isolant. Le décor végétal diminue ou disparaît. Les sujets augmentent d'importance. Après les grands animaux (442-456), viennent plus nombreuses les créations de la mythologie orientale, panthère ailée, panthère à double corps (Salzmann, pl. 41), sirènes (*id.*, pl. 36), gorgones, génies ailés (*id.*, pl. 40), Artémis asiatique, tenant un oiseau de chaque main (457-468), puis des scènes

familières, comme l'homme en prières devant un autel (472), et enfin la peinture d'histoire, le suicide d'Ajax en présence d'Ulysse et de Diomède (473, publié par Longpérier, pl. 36). Ces exemples montrent, même dans une série restreinte, le rapide et heureux essor de l'art corinthien. La Salle E nous en offrira des preuves plus convaincantes encore.

476-477 — Vases en forme d'animaux, sphinx et cygne. Ces spécimens de fabrication corinthienne sont à rapprocher des objets similaires mentionnés plus haut (p. 167).

G. *Style attique* (voy. ci-dessus p. 157).

478. — Coupe attique du VIe siècle, faite dans un atelier appartenant au groupe d'Exékias et d'Amasis (voy. Salle F). I. Hercule et Nessus. A. Bellérophon sur Pégase tue la Chimère. B. Scène mythologique de sens non déterminé.

479. — Coupe de même époque. Cadeaux amoureux à des éphèbes et à des femmes.

480. — Lécythe de même époque. Niké ailée courant. Toute une partie de la panse a tourné du noir au rouge, soit par suite d'un coup de feu, soit par oxydation (cf. *Revue arch.*, 1891, II, p. 99-118).

481. — Amphore de la fin du VIe ou de la première moitié du Ve siècle ; style à figures noires tardif (voy. Salle F). A. Hercule emmène Cerbère en présence d'Hermès et d'Athéné. Le chien infernal n'a que deux têtes, fait souvent constaté sur les monuments archaïques (cf. Roscher, *Lexikon der Mytholog.*, II, p. 1126). B. Deux

Asiatiques à cheval dardent leurs lances sur un hoplite affaissé entre eux. Sur la formation de ce type, voy. *Bonner Studien*, p. 251 (Lœschcke).

482. — Œnochoé de même époque. Polyphème aveuglé étend la main pour tâter ses moutons à la sortie; Ulysse est attaché sous le ventre du bélier.

483-485. — Vases à décor noir lustré, sans personnages; fabrication attique du ve siècle.

486. — Aryballe à couverte blanche; même époque.

487. — Instrument dont les femmes grecques se servaient quand elles filaient. Elles s'asseyaient et posaient la partie creuse sur leur cuisse comme une espèce de cnémide; puis sur la partie convexe elles étiraient les brins de laine avec le doigt mouillé. La tête de femme placée à l'avant représente une divinité protectrice des femmes (Aphrodite, Athéné Ergané ou Déméter ?). On a expliqué autrefois ces ustensiles comme des vases à boire, puis comme des tuiles faîtières. M. Carl Robert en a reconnu la véritable destination d'après une peinture de vase (*Ephéméris archéologiq.*, 1892, p. 247). Ils s'appelaient ἐπίνητρον ou ὄνος. L'ouvrage terminé, les femmes y pouvaient déposer leurs fuseaux et leurs pelotons de laine.

488. — Cratère à figures rouges; style attique de la seconde moitié du ve siècle. A. Départ d'un éphèbe pour la guerre; il fait ses adieux à son père et à sa mère qui tient l'œnochoé et la phiale à libations. B. Trois personnages drapés qui caractérisent au revers cette série céramique où s'annonce déjà la décadence de la peinture attique (voy. Salle G). Pour l'histoire des importations attiques à cette époque, voy. p. 158 et Salle M.

V. — Vases de Crète.

Livres a consulter. — Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 64, 79; — Milchhœfer, *Die Anfänge der Kunst*, p. 122-137; — Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vasen*, p. 22-24; — Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, VI, p. 451-462, avec la bibliographie citée; — *Journal of hell. studies*, 1894, p. 270-372 (Evans).

HISTORIQUE

On s'étonnera peut-être de nous voir ouvrir un chapitre spécial pour la Crète, quand le musée ne possède qu'un seul vase de cette provenance. Mais si ce pays n'a encore fourni que peu d'antiquités, il promet beaucoup pour l'avenir et il mérite à cet égard une attention toute particulière. C'est peut-être là, quand des fouilles méthodiques auront pu être entreprises, que se révélera le secret de l'art mycénien, car aucune île, avec Rhodes, n'a été mieux placée pour devenir le centre d'une très vieille civilisation hellénique. On a déjà remarqué que, géographiquement, la Crète forme le point central du monde connu des anciens à l'époque homérique (Rainaud dans le *Dict. des Antiquit.* de Saglio, II, p. 1528). A l'entrée, pour ainsi dire, de l'histoire grecque la légende a placé la figure du roi de Crète, Minos. Constructeur du Labyrinthe et protecteur de Dédale, cruel pourvoyeur du Minotaure qui se repaît de chair humaine, inventeur du géant Talos qui, contre sa poitrine de fer, broie les étrangers assez imprudents pour aborder dans l'île, plus tard

juge aux Enfers avec Éaque et Rhadamante, il apparaît comme une sorte de sorcier antique en qui se mêlent d'une façon singulière l'intelligence d'un sage et la barbarie d'un despote oriental. Sa personnalité énigmatique a résisté aux efforts des historiens modernes et elle garde encore à nos yeux une dualité embarrassante. Pour les uns (Curtius, *Hist. grecq.*, I, p. 84; Milchhœfer, p. 130-132), c'est le premier et le plus puissant tyran grec, βασιλεύτατος βασιλήων comme l'appelle Hésiode. Pour d'autres (Duncker, *Gesch. der Alterth.*, III², p. 73), il est la personnification de la race et de la religion phéniciennes. Pour M. Foucart, c'est une hypothèse encore à vérifier, mais qui n'a rien de choquant, que de considérer Minos comme un vassal des pharaons égyptiens (*Rechèrches sur les mystères d'Éleusis*, p. 12).

Nous n'avons pas à prendre parti dans ce débat. Ce qui paraît évident, c'est que la Crète de Minos a été un des principaux points de jonction, sinon le plus important, entre les populations gréco-pélasgiques et les races orientales. En effet, on s'accorde à dire que le Minotaure est une adaptation du Baal Melkart des Phéniciens ou du Moloch des Carthaginois, auxquels on offrait des victimes vivantes; que la plupart des villes crétoises les plus anciennes, Itanos, Cnossos, Cairatos portent des noms phéniciens; que la légende d'Europe, fille de Cadmus, emportée jusqu'en Crète par le taureau divin, symbolise les relations établies entre l'île et la côte d'Asie. Mais, d'autre part, la naissance de Zeus sur le mont Ida, le culte d'Apollon importé de Délos, le séjour de Thésée dans l'île sont des éléments purement helléniques dont on ne peut méconnaître la valeur. Il s'agit seulement de démêler combien de couches successives ont composé la Crète connue des historiens grecs. On peut prendre comme point de départ le texte d'Homère (*Odyss.*, XIX, 172-179) qui énumère

comme habitant la Crète : des Achéens, des Étéocrétois, des Kydoniens, des Doriens et des Pélasges. Même si ce texte est dû à une interpolation assez récente, il nous représente l'idée qu'on avait de l'ethnographie crétoise à l'époque archaïque. D'après ce que nous avons vu précédemment à Chypre et à Rhodes, il semble qu'on puisse reconstituer la chronologie de ces races de la façon suivante : 1° les Étéocrétois, ceux qui s'intitulent vieux-crétois, autrement dit les autochthones (Curtius, I, p. 81 ; Evans, p. 354), formant avec les Pélasges la couche la plus ancienne; peut-être le nom des Pélasges ferait-il allusion à un établissement très ancien de colons venus de la Grèce continentale (Evans, p. 358); 2° les Kydoniens qu'on assimile aux Lélèges (Milchhœfer, p. 128), représentant la période de domination carienne; 3° les Achéens, correspondant à la période de la guerre de Troie; 4° les Doriens, colons de la dernière heure, comme à Rhodes et à Chypre, aux environs du XIe siècle avant notre ère.

Reste à savoir à quelle époque il convient de placer Minos. Je ne partage pas le sentiment de M. Duemmler qui voudrait faire coïncider son règne avec l'apparition des vases du style géométrique comme ceux du Dipylon (*Ath. Mittheilung.*, 1886, p. 45), c'est-à-dire avec la période dorienne. Le texte d'Hérodote (I, 171) me paraît se prêter à une autre interprétation, car, combiné avec celui de Thucydide (I, 4 et 8), il place la *thalassocratie* de Minos à la fin de la domination carienne et avant la guerre de Troie, par conséquent en pleine période mycénienne (cf. l'*Anthropologie*, 1890, p. 564). Hérodote explique très bien le rôle du roi de Crète; il ne fut pas seulement le vengeur des populations insulaires, opprimées par la piraterie des Lélèges et des Cariens; il fut un pacificateur. Il fit la guerre aux Orientaux et les refoula chez eux sur la côte d'Asie, mais il en prit un grand nombre à son

service sur ses bateaux, et ainsi un fond de population asiatique subsista en Crète, sans doute sous le nom de Κύδωνες, Cydoniens. Ainsi s'expliquerait la similitude signalée par Strabon (XIV, 652) entre la constitution politique de certaines villes cariennes et celle de la Crète.

S'il est vrai que cette suprématie maritime des Crétois coïncide avec la plus florissante époque de l'art mycénien, entre le xv[e] et le xi[e] siècle, alors il ne serait pas étonnant que la Crète ait eu, à ce moment, un rôle prépondérant dans l'histoire artistique comme dans l'histoire politique, et que beaucoup d'objets dits mycéniens fussent en réalité crétois. C'est la solution qu'a préconisée dès 1883 M. Milchhœfer (p. 125); c'est celle que M. Homolle déclarait encore récemment très tentante (*Gazette des Beaux-Arts*, 1894, XII, p. 442) à propos d'objets mycéniens trouvés à Delphes; c'est celle que suggèrent les conclusions du dernier explorateur de l'île, M. Evans (p. 360-361, 372). Je n'aurais, pour ma part, aucune peine à m'y rallier, en particulier pour la céramique, mais il faut attendre que la Crète nous soit mieux connue. On a encore trop peu fait. Et pourtant quelle moisson déjà pleine de promesses! Des tombes à coupole (*Revue arch.*, 1895, I, p. 108), un reste de palais analogue à ceux de Mycènes et de Tirynthe (Perrot, p. 459, 460), des bronzes et des terres cuites du style le plus ancien (*Museo ital. di antich. class.*, II [Halbherr et Orsi], p. 908, pl. 13, 14), des pierres gravées qui forment la tête de série des gemmes grecques (Perrot, p. 848-850; Evans, p. 284-299, 334-345), des urnes cinéraires (Perrot, p. 848-850; *Bull. corr. hell.* [Joubin], 1892, p. 295) et un grand nombre de fragments de vases mycéniens (*Bull. corr. hell.* [Haussoullier], 1880, p. 124-127; Furtwaengler et Lœschcke, p. 22, pl. 13, 14; *Ath. Mittheil.*, 1886, pl. 3; Evans, p. 350), tel est le bilan de la

période la plus ancienne. Il faut y joindre, pour les âges suivants, la belle découverte des bronzes du mont Ida où s'allie d'une façon si curieuse l'art hellénique aux motifs égyptiens et assyriens (*Mus. ital.*, *l. c.*, p. 690 et *Atlas*), et une statue qui compte parmi les documents les plus précieux sur les débuts de la plastique grecque (*Accademia dei Lincei*, t. VII, 1891, p. 602; *Revue arch.* [Joubin], 1893, I, p. 10, pl. 3 et 4). Enfin, s'il faut en croire M. Evans et ses récentes études sur les « pierres des îles », c'est aux Crétois que nous devons faire honneur d'une des plus grandes découvertes dont s'honore l'humanité, celle d'un syllabaire alphabétique remplaçant l'écriture hiéroglyphique, invention que les Phéniciens se seraient contentés de perfectionner (p. 300 et suiv., 346, 361-364, 367; *Jahrbuch*, 1895, p. 117 de l'*Anzeiger;* S. Reinach, dans l'*Anthropologie*, 1894, p. 407-415).

L'avenir dira si l'on a eu raison de fonder sur la Crète des espérances scientifiques très hautes. En tout cas, les considérations précédentes nous auront servi à préparer la solution du problème mycénien qui doit nous occuper dans les pages suivantes.

DESCRIPTION

489. — Grande jarre ou pithos d'une argile épaisse, mal épurée, munie en bas d'un trou pour l'écoulement du liquide qu'on y mettait (vin, huile). Le pourtour est décoré d'une série de lacis en relief. C'est peut-être la reproduction des cordes dont on entourait le vase pour le soulever et dont on fit ensuite une sorte de décoration. Plus d'une fois, dans la céramique orientale, on a pris ce détail réel comme point de

départ d'un système d'ornementation (voy. pour les amphores d'époque parthe, Dieulafoy, *Acropole de Suse*, p. 427, 428).

Cette poterie provient d'une trouvaille faite à Cnossos qui comprenait douze jarres semblables (Perrot, fig. 173). Un fragment de vase analogue, trouvé à Lyttos, est décoré d'une zone de cavaliers en relief de style archaïque (*Ath. Mitth.*, 1886, p. 144, pl. 4). Ces exemples s'ajoutent à d'autres épars dans le monde grec pour prouver qu'en dehors de l'Étrurie on a connu, aux VIIe et VIe siècles, la fabrication des grands vases à reliefs (*Bull. corr. hell.*, 1888, p. 491; *Monuments publ. par l'Ass. des ét. grecq.*, 1888, p. 48-59). Quel qu'ait été en Grèce le centre de cette fabrication (ci-d. p. 154 et voy. Salle D), il est certain que les céramistes n'ont pas fait autre chose que copier des vases en métal repoussé; la métallurgie a été la vraie mère de ce procédé décoratif.

VI. — Autres Iles.

En terminant avec les îles et avant d'aborder le continent grec, je place ici deux poteries dont la provenance exacte ne m'est pas connue, mais qui viennent peut-être de Milo ou de quelqu'une des Cyclades, car on y a rencontré déjà des spécimens du même style (*Sitzungsberichte der Akad. Wien* [Conze], 1870, p. 513). On en connaît aussi d'Athènes (Collignon, *Vases peints du musée d'Athènes*, n° 31; Hirschfeld, dans les *Annali dell' Inst.*, 1872, pl. K, n° 12).

490. — Support à trois pieds (mentionné par Conze, p. 515). On posait par-dessus un vase ou un récipient quelconque et l'on pouvait y faire chauffer un liquide au-dessus de la braise enflammée. Terre rougeâtre, épaisse. Décor en méandres, zigzags et losanges. Animaux du style géométrique apparenté à celui du Dipylon (ci-d. p. 234); oiseaux rangés en file, oiseaux affrontés avec étoiles dans le champ (comparez des exemplaires analogues du Musée Britannique, publiés par Conze, pl. 7, n° 1, et par Hirschfeld, *l. c.*).

491. — Autre support du même genre (publié par Conze, pl. 8). Les pieds sont réunis par des corps de serpents formant une sorte de caducée. Sur le décor plastique uni au style géométrique voy. p. 215. Le décor peint se compose de réminiscences mycéniennes et de motifs géométriques d'un style un peu plus récent que dans le support précédent. La chèvre et le bou-

quetin aux pattes repliées figurent sur des pierres des îles fort anciennes (*Journ. of. hell. stud.* [Evans], 1894, p. 291 (24), 337 (55), 338 (56), etc.; *ibid.* [Cook], p. 133, 150; Perrot et Chipiez, VI, pl. 16, nº 19). L'oiseau, la rosace hérissée de poils, les postes appartiennent au système florissant dans la Grèce dorienne. Je considère ces peintures comme une suite du Dipylon, comme un intermédiaire entre les animaux purement géométriques, à silhouettes noires opaques, et les animaux du style rhodien; mais on ne peut pas encore dire avec précision quel a été le centre de fabrication (ci-d. p. 230).

VII. — Vases de Mycènes.

LIVRES A CONSULTER : Schliemann, *Mycènes;* — Furtwaengler et Lœschcke, *Mykenische Thongefæsse* (1879); *Mykenische Vasen* (1886); — Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Gr. pr.*, I, p. 47-80; — Rayet et Collignon, *Céramique*, p. 14-18; — Collignon, *Hist. de la Sculpt. grecque*, I, p. 22-64; — Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, VI (*l'Art mycénien*). On trouvera dans ce dernier ouvrage tout le détail de la bibliographie mycénienne, qui est devenue considérable.

Ici encore, nous trouvons une disproportion notable entre le petit nombre des antiquités mycéniennes rassemblées au Louvre et l'importance considérable qui s'attache à ces monuments (voy. l'Introduction, p. 37). Notre collection se compose seulement de quelques fragments ramassés sur l'Acropole de Mycènes et donnés au Musée par M. le baron de Witte et par M. G. Perrot. Nous possédons heureusement, pour remédier à cette grave lacune, les spécimens recueillis à Rhodes (ci-d. p. 158). Mais le moment est venu d'étudier ici dans l'ensemble ce que nous apprennent ces produits de la plus ancienne peinture grecque.

Je ne referai pas, après tant d'âutres, le récit des découvertes mycéniennes auxquelles Schliemann a dû, plus encore qu'aux trouvailles de Troie, sa célébrité. Le livre de MM. Perrot et Chipiez, qui est l'exposé le plus complet des fouilles, me dispense d'entrer dans le détail des faits. Je chercherai seulement à en dégager ce qui intéresse l'histoire de l'art et, en particulier, celle de la peinture.

Ce qui fait la difficulté du problème, c'est la diversité

et le nombre considérable des objets qui actuellement se rangent sous l'étiquette de *mycénien*. Aussi tend-on, aujourd'hui, à substituer le nom plus logique d'*égéen* (Perrot, p. 991) à un terme déjà enraciné par l'usage, mais qui localise beaucoup trop un art représenté dans des contrées très éloignées les unes des autres, comme par exemple l'Egypte et la Thessalie. Sans essayer de dresser le bilan de ces antiquités, dont la liste complète comprendrait plusieurs milliers de numéros, j'essayerai de faire comprendre l'importance des trouvailles en citant seulement les principaux spécimens de chaque série.

A. *Architecture.* — Le même type de palais s'est rencontré à Troie, Tirynthe, Mycènes, Athènes et en Crète. Beaucoup de détails, dans le plan et dans la décoration, concordent avec les descriptions homériques des palais de Nestor, Ménélas, Alcinoüs, Ulysse (Perrot, chap. VII). L'ornementation va parfois jusqu'au luxe le plus raffiné, comme le prouve une jolie frise d'albâtre rehaussée d'incrustations en verre bleu (*id.*, fig. 230, pl. 13). L'ordre employé est une sorte de protodorique, avec une colonne cannelée, plus mince à la base qu'au sommet, simple agrandissement du piquet de bois ou du pieu de la hutte (*id.*, p. 515 et suiv.). De là découlent deux faits importants : la suture de l'âge mycénien avec la Grèce dorienne et classique, la filiation de l'architecture de bois et de l'architecture de pierre.

Les travaux de fortification et de canalisation témoignent d'un degré surprenant de perfection (*id.*, p. 497-500, 674-677; *Dict. des Antiq.* de Saglio, II, p. 598; Kambanis, dans le *Bull. de Corr. hell.*, 1892, p. 122-135; de Ridder, *id.*, 1894, p. 276-310).

Les constructions funéraires comprennent deux types : 1° la simple fosse creusée dans le roc, mais large et profonde, pouvant contenir plusieurs corps, surmontée

d'un autel rond en pierres sèches, sur lequel on sacrifiait aux morts, ou bien d'une stèle sculptée (Perrot, p. 323 et suiv., 581 et suiv.); 2° une chambre spacieuse, creusée dans le roc ou construite en pierre, et ensevelie sous un tertre, avec un toit en coupole, un long couloir d'entrée, une porte à forts linteaux de forme pyramidale, surmontée d'un bas-relief (*id.*, p. 593 et suiv.). Le premier genre de sépulture est plus ancien que le second, qui correspond au plein épanouissement de l'empire mycénien. Tous deux disparaissent avec lui et ne semblent pas persister dans la suite. Dans les deux cas, l'inhumation est le rite traditionnel et il n'y a pas de crémation des corps. On notera ces faits comme des éléments qui différencient essentiellement la Grèce mycénienne de la Grèce dorienne.

B. *Sculpture*. — La sculpture architecturale est représentée par un des plus importants monuments de Mycènes, la Porte des Lions, d'une facture solide et bien étudiée, malgré l'archaïsme (*id.*, pl. 14), et par la série des stèles sculptées qui s'élevaient sur la plateforme renfermant les tombeaux des rois; on y voit des épisodes de guerre et de chasse, exécutés d'une façon sommaire (*id.*, p. 762-773). On ne connaît pas pour cette époque d'œuvre en ronde-bosse de grande dimension. La statuaire proprement dite n'est pas née ou s'est exercée en des matières qui ont disparu, comme le bois. Mais l'art industriel nous a transmis de nombreuses statuettes d'argiles, dont la plupart sont extrêmement rudimentaires (*id.*, fig. 338-347), et quelques bronzes d'un aspect meilleur (*id.*, fig. 353-355).

Dans l'art industriel lui-même, la ronde-bosse est, en général, beaucoup plus rare que le relief. Il faut mettre à part une belle tête de vache en argent, aux cornes d'or (*id.*, fig. 398). Mais c'est surtout en relief et au repoussé qu'ont été exécutées les œuvres les plus

surprenantes de la métallurgie égéenne : les masques d'or posés sur la figure des morts (*id.*, fig. 371-373), les deux vases d'or de Vaphio, avec les épisodes de la chasse au taureau sauvage (fig. 369, 370, pl. 15), le fragment de vase d'argent avec la représentation d'une ville assiégée (fig. 365), le vase d'argent aux têtes d'hommes (fig. 381), toute la somptueuse vaisselle d'or, d'argent et de bronze, les diadèmes, appliques et bijoux, qui sont sortis des tombes de l'Acropole (fig. 524-549), les bijoux d'Égine (*Journ. of. hell. stud.* [Evans], 1892-93, p. 195 et suiv.), etc. C'est par un travail de fine incrustation en métaux différents qu'ont été obtenues les pittoresques frises qui décorent les poignards de Mycènes : les chasseurs de lions, le troupeau de gazelles en fuite, les oiseaux d'eau saisis par des panthères, les fauves courants (Perrot, pl. 17, 18, 19).

La sculpture sur ivoire a fourni deux remarquables manches de miroir, en forme de palmier surmonté de deux figures de femmes (fig. 386-388). Il faut mettre encore au compte de la ciselure la riche série des pierres gravées, dont la plus belle, représentant cinq femmes réunies au pied d'un arbre, au milieu de signes astronomiques et de différents emblèmes, forme le chaton d'une bague d'or (fig. 425). Sur d'autres intailles apparaissent des scènes de chasse et de guerre, pleines de vie et de fougue, malgré le caractère archaïque des dessins (fig. 420-423).

Deux observations sont à retenir. 1° Le travail du bas-relief est fort en avance sur celui de la ronde-bosse ; c'est une loi générale de l'art sculptural dans sa période de formation. 2° L'art industriel semble beaucoup plus perfectionné que le grand art ; ceci doit, au contraire, résulter de conditions particulières à la civilisation mycénienne.

C. *Peinture.* — Le monument le plus précieux est la fresque de Tirynthe qui devait décorer une des chambres du palais : on y voit un taureau poursuivi dans sa course par un homme qui, s'élançant d'un bond, le saisit à la corne (*id.*, fig. 439). Citons en seconde ligne un autre tableau peint sur une plaque de chaux agglomérée : au centre, une sorte d'idole ou de guerrier couvert de son grand bouclier à double échancrure, entre deux femmes qui paraissent faire un geste d'adoration (fig. 440). D'autres fragments montrent trois personnages à tête d'âne soutenant sur leur épaule une longue perche (fig. 438), un torse d'homme drapé (fig. 437), les jambes d'un cheval (fig. 241), des animaux de mer (fig. 240), une plante (fig. 239), enfin des rosaces décorant les linteaux d'une porte (fig. 237) et des ornements géométriques (fig. 215-219, 222).

Les couleurs employées dénotent une assez riche palette de tons toujours francs et sans nuances. Le bleu et le rouge dominent, puis le blanc, le noir, le jaune (*id.*, p. 533). On remarquera l'importance des découvertes mycéniennes pour l'histoire de la peinture grecque. Alors que nous n'avons conservé aucun fragment, si petit qu'il soit, d'une peinture de l'âge classique, des œuvres d'un Polygnote ou d'un Zeuxis, ces fouilles nous ont fourni des documents authentiques sur une époque antérieure aux chants d'Homère. Elles nous montrent la peinture à fresque employée en Grèce entre le XVe et le XIe siècle avant notre ère, non seulement sous sa forme ornementale, mais sous l'aspect de grands tableaux à personnages. C'est une révélation inattendue et l'on notera encore ici combien la peinture semble en avance sur la statuaire, selon une loi que nous aurons l'occasion de vérifier souvent.

Venons maintenant à la céramique, que l'on peut considérer comme un appendice à l'art pictural.

On retiendra que les objets céramiques ont été découverts à Mycènes en quatre endroits différents : 1° dans l'intérieur des tombes placées sur le sommet de l'Acropole; 2° dans l'intérieur et dans les couloirs d'approche des constructions funéraires appelées improprement *trésors;* 3° dans le palais et dans les habitations placées à l'intérieur du mur d'enceinte; 4° dans les terres qui recouvrent extérieurement toutes ces ruines et qui débordent au dehors. Il est essentiel de noter exactement ces diverses provenances, car elles indiquent des couches chronologiques différentes, et il serait dangereux de raisonner sur un tesson recueilli en un endroit quelconque des ruines mycéniennes comme sur une poterie trouvée au fond d'une des sépultures. Les tombes creusées au sommet de l'Acropole sont les plus anciennes et pourraient être antérieures au XVe siècle. Les trésors, le palais et les habitations de l'intérieur de la ville représentent une époque plus récente, depuis le XVe siècle environ jusqu'à l'invasion dorienne du XIe siècle et même un peu au delà (*id.*, p. 1005). Enfin, dans les débris trouvés à la surface du sol ou en dehors de l'enceinte, domine le style géométrique du Dipylon qui fleurit du Xe au VIIIe siècle (*id.*, p. 352, 938).

L'ensemble de la céramique mycénienne se divise en plusieurs groupes (Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vas.*, p. VI-IX).

1° Les vases à peinture mate, dans lesquels la couleur est appliquée directement sur l'argile. Ils sont beaucoup plus rares que les vases à peinture lustrée. On les trouve surtout à Théra (ci-d. n° 265) et dans les plus anciennes tombes de l'Acropole mycénienne. Ils forment la transition entre la céramique de Troie et de Santorin et la grande floraison de la poterie mycénienne. Le décor est géométrique curviligne ou floral (*Myk. Thongef.*, pl. 1, 4 (13), 5 (20), 7 (40), 11 (52);

on y rencontre plus rarement des animaux comme l'oiseau d'eau (*id.*, pl. 9) et le griffon (*id.*, pl. 8).

A l'égard de la technique, on peut y introduire deux subdivisions. — A. Terre pâle assez grossière; quelques exemplaires encore façonnés à la main; emploi exclusif de la couleur noir brun (*id.*, pl. 1 (6); *Myk. Vas.*, pl. 23, 24). — B. Terre rougeâtre plus fine; produits faits au tour; emploi dominant du noir brun et du rouge (ordinairement très pâli); emploi plus rare du blanc (*id.*, pl. 8, 11 (52); *Myk. Vas.*, pl. 23).

2° Les vases à peinture lustrée. On en connaît de très nombreux exemples trouvés dans les contrées les plus diverses. On a subdivisé ce groupe en quatre séries. — A. Premier style. Vases travaillés au tour, mais faits d'une argile mal épurée; la surface est recouverte tout entière d'un ton noir brillant par-dessus lequel on a peint des motifs floraux en blanc mat ou en rouge brun (*Myk. Thongef.*, pl. 6 (32,34).—B. Deuxième style. Terre mal épurée, mais revêtue à la surface d'une couche d'argile plus fine, blanchâtre ou jaunâtre. Sur cette couche on a peint en couleur noire lustrée des ornements géométriques ou floraux (*id.*, pl. 12; *Myk. Vas.*, p. 21, fig. 7, pl. 25). — C. Troisième style. Terre fine, bien travaillée; surface polie, d'un ton jaune pâle. La couleur noire lustrée tourne souvent au rouge ou au jaune; les retouches blanches sont rares. C'est la catégorie de beaucoup la plus nombreuse. Le décor consiste en dessins curvilignes, ornements floraux, algues et animaux marins; on voit apparaître en petit nombre les personnages humains (Schliemann, *Tirynthe*, pl. 22; *Myk. Thongef.*, pl. 2, 4; *Myk. Vas.*, p. 27, n° 116, pl. 26-34, 39-41). — D. Quatrième style. Terre polie, mais grise ou rougeâtre, beaucoup moins brillante que la précédente; couleur noire, tournant au rouge ou au jaune, avec un lustre moins éclatant. Dans les vases à large embouchure, l'intérieur lui-même est

enduit de couleur, ce qui est un signe d'antiquité moins reculée. Même décor, souvent plus touffu, et auquel se mêlent plus souvent les grands quadrupèdes et les figures humaines (*Myk. Vas.*, pl. 35-41).

L'étude de cette céramique suggère plusieurs observations, suivant qu'on en considère l'intérêt artistique ou l'intérêt historique.

La structure des vases est extrêmement variée. M. Perrot remarque (p. 918) que l'on compte plus de 122 formes différentes dans les planches des *Myk. Vasen*. L'élaboration des types céramiques est en pleine effervescence. Parmi ces essais multiples, les uns disparaîtront complètement, grâce à une sorte de sélection assimilable à celle qui régit les races animales, éliminées par leur insuffisant organisme ou par leurs imperfections pratiques : de ce nombre est le genre de lécythe appelé « vase à étrier » (Perrot, fig. 478) et le cornet long (fig. 473). Les autres portent en eux des éléments de perfection qui leur assurent la survivance à travers les âges; on comprend les légères modifications qui seront nécessaires pour en faire les cratères, amphores, œnochoés et coupes de l'antiquité classique, et plus tard même les aiguières, bouteilles, carafes et brocs de la vie moderne. La planche 44 des *Myk. Vasen* (comparez avec nos planches 2 et 3) offre le tableau presque définitif de ce que sera la céramique européenne depuis les temps historiques jusqu'à nos jours.

Dans la technique, trois idées fécondes se font jour : 1° recouvrir la surface du vase d'une couche fine d'argile ou d'un engobe qui permet d'appliquer plus facilement les couleurs; 2° obtenir par le polissage une surface brillante et absolument plane; 3° en ce qui concerne la couleur, j'ai déjà signalé l'importance capitale du lustre ajouté au noir qui donne à la décoration un éclat jusqu'alors inconnu (voy. p. 131). S'il est vrai que les maisons de Santorin, ensevelies sous

la lave, contenaient des fragments du premier et du second style mycénien (*Myk. Vas.*, p. 20-22), nous serions conduits à placer les débuts de la céramique lustrée dans une période très reculée (Perrot, p. 938). Mais, comme je l'ai dit (p. 123), il faut se défier des confusions regrettables souvent faites entre les vases trouvés dans les maisons de Santorin et ceux des tombeaux. Un fait plus sûr, c'est que la couleur lustrée la plus belle, celle du troisième style, n'apparaît pas encore à Théra et coïncide avec la floraison de la civilisation mycénienne, aux environs du XVe ou XIVe siècle, d'après la chronologie que nous exposons plus loin (p. 209).

Les couleurs employées sont beaucoup moins nombreuses que celles de la peinture à fresque. Le noir est le ton prédominant, et, s'il tourne au rouge ou au jaune, ce sont des nuances dues au hasard de la cuisson ou à une oxydation séculaire. Le blanc vient ensuite, puis un rouge peu solide et beaucoup plus rare. Cette pauvreté de palette est due à des nécessités qui pèsent aujourd'hui encore sur le décor céramique. Très peu de couleurs résistent au feu et deviennent fusibles de façon à pénétrer les pores de l'argile. Les céramistes n'ont donc pas le choix entre un grand nombre de couleurs. Il ne faut jamais perdre de vue cette règle quand on compare les peintures de vases aux vrais tableaux, et nous nous en souviendrons quand nous ferons l'histoire des poteries à figures noires (Salle F).

La beauté du décor a déjà été signalée à propos des spécimens rhodiens (p. 132). Ici nous voyons se développer avec ampleur cette peinture pittoresque et naturaliste qui, partie des rinceaux et des rameaux feuillus de Santorin, pénètre de plus en plus dans la vie intime du monde végétal et du monde marin. Certains morceaux, comme le semis d'algues et de poul-

pes sur un fragment de Mycènes (Perrot, pl. 21), comme les nautilus voguant sur l'œnochoé de Marseille et sur le cratère du Musée Britannique (*id.*, fig. 485, 486), comme le poulpe entouré d'oiseaux et d'animaux marins sur l'amphore de Pitané (fig. 489, 491), comme les dauphins de l'ossuaire de Crète (fig. 490), sont des créations d'une originalité saisissante. Pour la fantaisie de l'invention et l'imprévu du décor, pour la sympathie curieuse envers les animaux inférieurs, on ne peut leur comparer que les productions plus raffinées de l'art japonais. C'est déjà du grand art, et, chose étrange, un art d'où les animaux supérieurs et l'homme sont presque complètement absents. Il semble que la pensée artistique du Grec s'élève par degrés de la vue des êtres simples et embryonnaires à celle des créatures plus compliquées. Je n'en tirerai pas la conclusion proposée par M. Houssay et adoptée par M. Perrot (p. 924 et suiv.; cf. Evans, *Journ. of. hell. stud.*, 1894, p. 319, note 24, qui la combat avec raison, et *Revue arch.*, 1896, I, où je publierai une analyse plus détaillée de cette théorie). Je ne crois nullement que les peintres égéens aient eu comme la vision théologique d'un monde s'organisant par génération spontanée, ni qu'ils aient considéré le poulpe comme le symbole de la matière agissante d'où la vie s'échappe en pullulant sous forme d'animaux de toutes sortes. Ces exégèses subtiles, où peut se complaire le cerveau d'un homme moderne, tout au moins d'un Thalès ou d'un Anaxagore, me paraissent peu conformes à l'état d'âme qu'on peut imaginer chez un potier à demi barbare. J'y vois une règle beaucoup plus simple dont l'histoire céramique tout entière nous permettra de vérifier la justesse : la sélection des sujets, le choix instinctif des objets qu'une main encore malhabile peut dessiner, puis l'enhardissement, la complication progressive des modèles à prendre dans la nature. J'ai également

peine à croire avec M. Cook (*Journ. of. hell. stud.*, 1894, p. 81-169) que les Mycéniens aient pratiqué le culte des animaux, stage intermédiaire entre le fétichisme et l'anthropomorphisme. Je ne vois pas qu'aucun des monuments invoqués ait le caractère indubitable d'une représentation religieuse.

La céramique égéenne donne l'idée d'une race où la beauté simple de la végétation, soit sur terre, soit dans les profondeurs de l'eau, attire et hante les artistes. Ce n'est pas exagérer les choses que de reconnaître dans le décor industriel de cette époque une originalité et une poésie qu'on regrette de voir disparaître pour jamais avec la Grèce mycénienne. Ne craignons pas de dire que les modernes pourraient y prendre des modèles. Quel monde fécond en surprises ces humbles ouvriers ont étudié, et que de trésors ils en ont rapporté! A qui de nous n'est-il pas arrivé d'admirer sur une plage le charme étrange de ces végétations marines arrachées par la vague au fond de la mer et jetées sur la grève, ces algues gigantesques, grasses et visqueuses, avec le fouillis de leurs chevelures semées de baies brunes? Qui de nous n'a pas ramassé dans quelque flaque ces adorables mousses ou ces fibres imperceptibles, qui forment dans l'eau comme un brouillard rose, ou ces anémones et tous ces êtres bizarres qui sont à la fois bêtes et fleurs? Voilà ce que les peintres grecs se sont efforcés de rendre, il y a environ trois mille ans. Quel artiste rouvrira pour nous une voie depuis si longtemps fermée?

Je dois mettre ici en garde le lecteur contre un préjugé trop répandu. On raisonne le plus souvent comme si les céramistes avaient inventé et tiré de leur propre fonds tous leurs sujets. L'erreur est surtout grave quand il s'agit de tableaux à scènes développées, tels que ceux des Salles F et G, mais il vaut la peine de s'en affranchir dès le début. Si pour ma part j'admire autant que personne le pittoresque des vases mycé-

niens, je ne m'imagine pas les auteurs de ces vases faisant naître sous leur pinceau des images issues de leurs rêveries ou de leurs études d'après nature. Il faut se rappeler que tout un monde d'art entoure ces modestes ouvriers et qu'ils vivent apparemment à un assez bas degré de l'échelle sociale. Maintes fois l'inspiration a dû leur être soufflée par des artistes d'un rang supérieur qui sont les orfèvres, les graveurs, les sculpteurs, les peintres; ceux-là composent pour les princes ou pour les riches, tandis que les potiers travaillent pour le peuple. Ce sont des imagiers à bon marché, et leur production n'est souvent que de la contrefaçon. Nous en avons la preuve à Mycènes même. Combien de motifs traités en céramique se retrouvent presque identiques sur la vaisselle d'or et d'argent, sur les armes, sur les pierres gravées, sur les fresques! En voici quelques exemples.

Formes de vases semblables. — Coupes à pied haut (Perrot, VI, fig. 492; cf. Schliemann, *Mycènes*, fig. 477, 528). Skyphos à une anse (Perrot, fig. 474; cf. Schliemann, fig. 317).

Décors semblables. — Spirales liées (Perrot, fig. 472, 477; cf. Schliemann, fig. 246, 295, bijoux d'or; fig. 140, 145, sculptures sur pierre; fig. 222, ivoire; Perrot, fig. 217, fresque, etc.). Imbrications (Perrot, fig. 479; cf. Schliemann, fig. 452, sceptre d'or). Losanges irréguliers avec petits cercles inscrits (Schliemann, *Tirynthe*, pl. 22, *c*; cf. Perrot, fig. 218, 219, fresques). Etoile ou rosace à quatre pétales (Perrot, fig. 249; cf. Schliemann, *Mycènes*, fig. 231, 451, objets d'or). Triskèle formé par trois enroulements (Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vas.*, pl. 27, nº 207; cf. Schliemann, fig. 501, bouton en or). Rameaux de feuillage (Perrot, fig. 481; cf. Schliemann, fig. 347, gobelet d'or). Plante à double volute (Furtwaengler et

Lœschcke, pl. 5, n° 28; cf. Schliemann, fig. 303, ornement d'or). Nautilus voguant (Perrot, fig. 485, 486; cf. *id.*, fig. 240, fresque). Pieuvres (Perrot, fig. 473, 489, 492; cf. *id.*, fig. 487, sculpture sur pierre; pl. 16, n° 4, pierre gravée; Schliemann, fig. 240, 270, plaques d'or). Dauphins (Perrot, fig. 474, 490, 493; cf. Schliemann, fig. 317, gobelet d'or). Oiseaux affrontés (Perrot, fig. 474; Furtwaengler et Lœschcke, fig. 36; cf. Schliemann, fig. 274, 279, 480, appliques d'or). Lions courants (Furtwaengler et Lœschcke, fig. 29; cf. Perrot, fig. 530, pl. 17, 18, 19, poignards). Griffons ailés (Perrot, pl. 20; cf. *id.*, fig. 368, poignard; fig. 413, applique d'or; fig. 415, ivoire; fig. 409, bois; fig. 431, n° 8, pierre gravée). Taureaux (Perrot, fig. 495; cf. *id.*, fig. 370, gobelet d'or). Chasse au taureau (*Jahrbuch*, 1892, p. 72; cf. Perrot, fig. 369, gobelet d'or; fig. 439, fresque). Chevaux et cavaliers (Furtwaengler et Lœschcke, n°s 389, 392, 395, 429; cf. Perrot, fig. 241; P. Girard, *Peinture antique*, fig. 52, fresques). Guerriers (*Jahrbuch*, 1892, p. 72, 195; cf. Perrot, fig. 353, 354, bronzes; fig. 366, 380, ivoires). Personnages montés sur des chars (Schliemann, *Tirynthe*, pl. 14, 15; Furtwaengler et Lœschcke, fig. 16; cf. Perrot, fig. 359-364, bas-reliefs de pierre; pl. 16, n° 9, fig. 420, 428, n° 2, pierres gravées).

Toutes ces comparaisons montrent à combien de modèles les céramistes pouvaient avoir recours pour soutenir leur verve. Nous verrons tout à l'heure que les artistes d'ordre supérieur eux-mêmes obéissaient souvent à une influence venue de plus haut et du dehors. Qu'il suffise ici d'avoir marqué la place et le vrai rôle des céramistes ; ce rôle a toujours été la diffusion populaire des types dus aux industries et aux arts aristocratiques.

Si nous considérons la valeur historique des vases dits mycéniens, nous nous trouvons en présence de plu-

sieurs questions à résoudre : 1° quel rapport convient-il d'établir entre ce style mycénien et d'autres produits, très nombreux dans l'Europe primitive, où l'on retrouve les mêmes principes décoratifs, en particulier le curviligne et la spirale? 2° où devons-nous placer le centre de fabrication de la céramique égéenne? 3° à quelle date fut-elle florissante?

A. *Le dessin curviligne.* — Dans l'ensemble des dessins mycéniens on constate que l'ornement curviligne ou spiraliforme occupe une place hors de proportion avec tous les autres motifs : il envahit tout, la sculpture (Perrot, fig. 360-362), la peinture à fresque (fig. 209, 217), l'orfèvrerie (fig. 520, 521, 524, 540); surtout en céramique, il est plus encombrant qu'ailleurs et finit par étouffer, sous l'abondance de ses monotones répliques, l'originalité des motifs végétaux et maritimes. Selon le mot aussi juste que pittoresque de M. Dumont (*Céramiq.*, p. 52), le quatrième style donne l'impression d'un mycénien *vieilli* qui se complaît et s'endort dans la routine (Furtwaengler et Lœschcke, pl. 35-38). Or, ce décor linéaire n'est pas spécial à l'art égéen. Depuis longtemps on a remarqué qu'une prédilection toute semblable pour les enroulements, les spirales, les volutes, se manifestait sur un très grand nombre de monuments découverts dans l'Europe centrale et septentrionale, en Hongrie, en Autriche, en Bohême, dans le nord-est de l'Allemagne, le Danemark, la Suède et la Norvège (Montélius, *les Temps préhistoriques en Suède*, traduct. S. Reinach, p. 62). Il y a là un groupement très étendu de races qui ont pratiqué avec persistance le dessin géométrique curviligne.

L'étude de ce problème a conduit à des solutions différentes. M. Evans, par exemple (*Journ. of hell. stud.*, 1894, p. 327, 329), attache beaucoup d'importance à ce fait que les dessins de scarabées égyptiens

portent, dès l'époque de la XIIe dynastie (cf. Griffith, *Tell el Yahndiyed*, pl. 10; Fl. Petrie, *Illahun*, pl. 8), des ornements curvilignes, spirales et enroulements, que l'on retrouve sur les pierres gravées crétoises les plus anciennes. De Crète, où les formes égéennes se trouvent côte à côte avec les modèles égyptiens, ces ornements ont passé dans les îles de la mer Égée, comme Amorgos et Milo. Ce système de décoration reste à l'état latent et stationnaire pendant longtemps. Plus tard, la civilisation mycénienne, au moment de son plus grand essor, le trouve, se l'approprie et le propage aux quatre coins du monde. Le système spiraliforme s'étend peu à peu à la vallée du Danube, atteint la mer du Nord par la vallée de l'Elbe et par la voie du commerce de l'ambre, alimente l'art des populations scandinaves pendant la période de leur âge du bronze ; puis il termine sa course en faisant un coude vers l'ouest, touche la Gaule, la Grande-Bretagne et finalement survit dans l'art irlandais jusqu'en pleine période chrétienne.

M. Naue admet une thèse analogue : il suppose seulement que la Grèce égéenne a connu le système spiraliforme, égyptien d'origine, par les Phéniciens plutôt que par les Crétois (*Die Bronzezeit in Oberbayern*, p. 245, 246). M. Montélius pense que le décor curviligne a été importé chez les races du centre et du nord par des Grecs égéens qui venaient chercher l'ambre, car l'analyse chimique a prouvé que l'ambre recueilli à Mycènes devait être originaire des bords de la Baltique (*op. cit.*, p. 63).

Les recherches dans les nécropoles du Caucase ont montré que ce style s'étendait jusqu'au cœur de l'Asie occidentale et M. Chantre, adoptant l'avis de Sophus Muller, y voit la preuve que l'Orient a dû être le point de départ de ce grand système décoratif (*Recherches anthropologiques dans le Caucase*, II, p. 188 et suiv.).

Toutes ces théories sont repoussées par M. S. Reinach.

Il suppose la formation, à une date très ancienne, d'un art européen qui, loin d'être tributaire de l'art oriental, lui aurait fourni en maintes occasions ses éléments de décor. « La civilisation mycénienne, dit-il, qui n'est qu'un épisode de la civilisation égéenne, est entièrement européenne d'origine ; elle s'est seulement orientalisée à la surface, au contact des civilisations de la Syrie et de l'Égypte » (l'*Anthropologie*, 1893, p. 578).

Je ne suivrai pas ces différents auteurs dans tous les développements de leur argumentation. Je donnerai seulement les raisons du choix que je fais entre eux.

Il faut distinguer plusieurs questions. La Grèce doit-elle à l'Orient les origines mêmes du dessin curviligne? Je suis disposé à répondre négativement comme M. Reinach. Il ne me semble pas nécessaire de recourir à l'intervention de quelques scarabées ou pierres gravées trouvées en Égypte ou en Crète pour expliquer la formation en Grèce d'éléments linéaires aussi simples. Comme le rectiligne spontané que nous avons observé à Hissarlik et à Chypre, il y a eu dans les îles et en Grèce un curviligne *spontané* qui existe en tous lieux, aussi bien dans l'extrême Asie et en Amérique qu'en Europe. Sans quitter le Louvre, il suffira de faire un tour dans les salles ethnographiques du Musée de marine pour s'assurer que les Chinois, les Péruviens et les indigènes de la Polynésie ont pratiqué des combinaisons linéaires qui offrent avec le rectiligne de Chypre ou le curviligne de Mycènes des analogies frappantes.

La question devient tout autre quand il s'agit d'un curviligne qui, combiné avec d'autres formules linéaires, donne naissance à un style particulier et compliqué, dont la naissance spontanée en plusieurs lieux paraîtrait peu vraisemblable. Tel est, par exemple, le plafond d'Orchomène ou la fresque de Tirynthe qui offrent une similitude parfaite avec certains plafonds

des nécropoles égyptiennes (Perrot, fig. 209, 220, 221; cf. Evans, *Journ. of hell. stud.*, 1894, pl. 12). Dans ce cas je croirais volontiers à une influence orientale, parce que la priorité de date me paraît être en faveur de l'Egypte et que l'hypothèse de décorateurs égyptiens allant chercher des motifs égéens pour embellir leurs monuments me semble tout à fait périlleuse et inutile. Dans ces problèmes délicats et complexes de la formation des styles, les solutions absolues et tranchantes risquent toujours d'être fausses. Pour faire éclore une graine, le sol ne suffit pas; il y faut les actions combinées du soleil et de l'humidité. De même, pour constituer un style, toutes sortes d'agents entrent ordinairement en ligne, éléments indigènes et étrangers. J'imagine que le curviligne mycénien, comme le rectiligne dorien (voy. p. 222), est dû surtout au goût natif des indigènes pour tel ou tel système de décoration, qui s'est ensuite développé au contact de formules plus savantes, fournies par les civilisations voisines.

Autre question. Est-ce l'art égéen qui a transmis aux populations du nord et de l'ouest le système curviligne et spiraliforme? La solution plausible, à mon avis, est encore du même ordre. Il me paraît bien inutile d'opposer le nord au midi et réciproquement, d'imaginer le curviligne montant ou descendant comme une vague le long de la route qui conduisait à l'ambre de la Baltique. Mais si toutes ces populations européennes avaient à peu près au même degré le même instinct esthétique, si, bien outillées pour la métallurgie, elles avaient naturellement l'idée de décorer leurs armes et leurs bijoux de minces fils de métal contournés, quoi de plus naturel que de les supposer conduites à la connaissance d'un curviligne un peu plus raffiné par la vue des quelques modèles étrangers qui pouvaient parvenir jusqu'à elles? Ainsi se serait formé peu à peu cet immense empire du géométrique curviligne dont les produits se

sont en quelque sorte cristallisés dans l'Europe centrale pendant une durée d'environ vingt siècles et qui compte parmi ses héritiers le moyen âge français lui-même. Ainsi s'expliqueraient les airs de parenté que l'on constate avec étonnement entre des objets dont les uns peuvent appartenir au XII[e] siècle *avant* et les autres au IX[e] siècle *après* notre ère (cf. Schliemann, *Mycènes*, fig. 244, 428, 486, et Montélius, pl. 19, fig. 7).

B. *Le centre de fabrication.* — Le domaine géographique déterminé par la présence des vases mycéniens est extrêmement étendu. Il comprend l'Égypte (Furtwaengler et Lœschcke, p. 31; Fl. Petrie, *Tell-el-Amarna*, pl. 26-30; *Journ. of hell. stud.*, 1890, pl. 14; *American journ. of arch.*, VI, pl. 22), l'Asie Mineure (Furtwaengler et Lœschcke, p. 33; S. Reinach, *Rev. arch.*, 1893, I, p. 357; 1895, I, p. 113), la Troade (Dœrpfeld, *Troja 1893*), Santorin, Chypre, la Crète, Rhodes et autres îles, la Grèce continentale et le Péloponnèse, la Sicile et l'Italie (Furtwaengler et Lœschcke, p. 1 et suiv.), la Thessalie (*Ath. Mitth.*, 1889, p. 262, pl. 8-11) et même l'Espagne (Perrot, p. 940, note 5). On conçoit qu'il n'est pas facile, dans cet immense empire, de désigner un point de production centrale et peut-être y en a-t-il eu plusieurs. Nous savons déjà par les travaux de M. Fouqué (voy. p. 122) que les vases à couleur mate de Santorin ont été fabriqués sur place. M. Perrot (p. 942) serait disposé à admettre des centres de fabrication multiples. Au contraire, MM. Furtwaengler et Lœschcke se prononcent en faveur d'un atelier unique, au moins pour la fabrication des vases lustrés, et ils le placent en Argolide parce qu'on y rencontre en abondance cette céramique sous ses quatre espèces (*Myk. Vas.*, p. IX). Ils font remarquer que ces tessons, d'où qu'ils viennent, présentent toujours les mêmes caractères de technique et se reconnaissent immédiatement

au simple aspect de leur couverte. M. Evans (*Journ. of hell. stud.*, 1894, p. 359) cite ce fait que deux vases identiques ont été trouvés, l'un à Volo en Thessalie, l'autre en Égypte.

Je ne suis pas disposé, pour ma part, à multiplier les centres de fabrication, car toute la suite de l'histoire céramique nous apprend qu'on ne fabrique pas des poteries identiques dans des endroits différents (voy. Salle H pour les vases dits d'Arezzo répandus dans le monde entier et Salle M pour les vases attiques exportés jusqu'en Cyrénaïque et en Crimée). Mais les originaux mycéniens que j'ai sous les yeux au Louvre me paraissent révéler une différence assez notable d'argile et de lustre entre les produits de la Grèce propre et ceux de Rhodes (voy. les remarques analogues de M. Graef sur les fragments mycéniens d'Athènes, *Jahrbuch*, 1893, p. 16 de l'*Anzeiger*). MM. Furtwaengler et Lœschcke pensent que ces nuances indiquent seulement une différence de date (p. IX). M. Perrot objecte avec raison (p. 942) que des différences de fabriques expliqueraient aussi bien ces dissemblances. Tout le développement antérieur de cette céramique nous reporte du côté des îles et c'est plutôt dans une île, comme Rhodes et surtout la Crète, point central du grand empire égéen, que je placerais par hypothèse (ci-d. p. 176) la patrie d'origine des poteries lustrées. Il y a une tendance à styliser et à géométriser plus grande dans la céramique mycénienne de l'Argolide que dans celle de Rhodes ou de la Crète. Pour cette raison, il me semble que l'Argolide a dû être le dernier terme de l'évolution qui va de Santorin (vases à couleur mate) à la Crète ou à Rhodes (vases à couleur lustrée) pour aboutir en Grèce (vases du troisième style, fait à l'imitation de celui des îles, et vases du quatrième style). Ces trois centres de fabrication représenteraient des époques différentes. Si le gisement de l'Argolide, le plus riche de tous, contient la série com-

plète, c'est que les poteries étaient une valeur essentiellement mobilière. On les exportait, non pour elles-mêmes, mais pour ce qu'elles contenaient. Il suffit qu'un produit crétois, huile ou vin, ait été recherché par les Grecs du continent pour faire affluer par milliers dans la région d'Argos les récipients de terre cuite, comme plus tard les amphores timbrées de Cnide et de Rhodes contribueront à former le Monte-Testaccio de Rome. D'ailleurs, d'après la remarque de M. Graef (*l. c.*), les fragments trouvés sur l'Acropole d'Athènes contiennent également toutes les séries mycéniennes; il n'y aurait donc pas lieu de choisir l'Argolide plutôt que l'Attique comme fabrique centrale, si l'on s'en rapportait uniquement à cette preuve.

C. *La race.* — Si nous ne pouvons préciser davantage, en l'état de nos connaissances, la topographie de cette fabrication, est-il du moins possible de désigner la souche ethnique à laquelle appartiennent les auteurs de ces peintures céramiques? Cette question étant liée au problème général de la civilisation mycénienne, je vais essayer, non pas de la résoudre, mais de dire en quels termes elle se pose. Si j'écarte brièvement, chemin faisant, bon nombre de théories présentées, on comprendra, j'espère, que ce n'est pas par dédain d'idées qui ont exigé de mûres réflexions et de longues recherches, mais parce que la discussion détaillée de systèmes si nombreux ne serait pas à sa place dans ce petit volume.

Pour donner une idée de la diversité des solutions proposées, je rappellerai que MM. Furtwaengler et Lœschcke, Schuchhardt, Collignon et Girard reconnaissent dans le peuple énigmatique auquel nous devons les antiquités dites mycéniennes des Achéens (*Mykenische Vasen; Schliemann's Ausgrabungen; Hist. de la Sculpt.*, tome I; *la Peinture antique*); Kœhler,

Duemmler et Studniczka, des Cariens (*Ath. Mitth.*, 1887, p. 1-24); Milchhoefer, un mélange d'éléments phrygiens et crétois (*Anfänge der Kunst*); Helbig et Sophus Muller, des Phéniciens (*Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1895, p. 237; *Matériaux pour l'hist. primitive de l'homme*, 3e série, tome III, p. 20 et suiv.); S. Reinach, des Pélasges occidentaux (*le Mirage oriental* dans l'*Anthropologie*, 1893); Murray (*American Journ.*, 1890, p. 441), des Grecs d'Asie Mineure et des Phéniciens (voy. le résumé de M. Diehl dans ses *Excursions archéologiques*, p. 13-49). Cette multiplicité d'hypothèses, auxquelles chacun pourrait ajouter la sienne, semble prouver que la question n'est pas mûre pour une réponse définitive. Aussi bien peut-on dire qu'adopter une quelconque de ces solutions n'éclaircirait pas beaucoup les choses, attendu que les mots d'Achéens, de Cariens ou de Pélasges, n'ont encore aucune valeur historique au sens concret du terme. Nous aimons donc mieux garder provisoirement, comme l'ont fait MM. Perrot et Evans, l'étiquette d'*Égéens* qui exprime la situation géographique de ce peuple, sans rien préjuger du fonds ethnique qu'il représente.

Voici à quelle question je crois possible de répondre actuellement. Quelle situation ce peuple égéen occupe-t-il dans le monde ancien ? Dans quelles relations vit-il avec les races environnantes ? Quelles influences reçoit-il ou exerce-t-il ?

Ici il n'y a plus que deux théories en présence. La première consiste à faire de ces Égéens un peuple à demi barbare qui reçoit toute son éducation artistique des deux grandes civilisations voisines, l'Égypte et l'Asie chaldéo-phénicienne, qui imite tant bien que mal les modèles importés de ces régions et en tire un art local, encore fruste et sauvage, mais non sans vigueur

ni sans personnalité. La seconde consiste à faire des Égéens un peuple déjà fort avancé dans la civilisation, ayant ses poètes, ses architectes, ses peintres, ses sculpteurs, ses graveurs et ses orfèvres indigènes, tout un peuple d'artistes dont plusieurs sont capables de réaliser des chefs-d'œuvre, subissant sans doute des influences extérieures, mais les dominant par la force de leur génie original et les transformant. Nous ne pouvons pas analyser ici tous les articles et brochures parus sur ce sujet. On trouvera exprimés par M. Perrot (*Hist. de l'art*, VI, p. 862-882), M. Heuzey (*Bull. de corr. hell.*, 1892, p. 317-319), M. S. Reinach (l'*Anthropologie*, 1893, p. 701 et suiv.; *Rev. arch.*, 1895, I, p. 391-394) les arguments qu'on fait valoir en faveur de la dernière opinion qui, je dois le dire, réunit actuellement les suffrages les plus nombreux. J'ai défendu la première dans un article de la *Revue des études grecques* (1894, p. 117-131) et j'ai trouvé un précieux appui dans l'opinion de MM. Helbig, Collignon et Dieulafoy (*Comptes rendus de l'Acad.*, 1895, p. 238-250; voy. aussi le résumé dans la *Rev. arch.*, 1895, II, p. 119-121). Le premier prépare sur la question un travail complet qui doit paraître dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions*. Le second a déjà indiqué, dans son *Histoire de la sculpture* (I, p. 22-64), la large part qu'il fait à l'éducation de la Grèce mycénienne par l'Orient (cf. aussi Busolt, *Griech. Geschichte*, 2ᵉ édit., p. 98, qui adopte une solution syrienne; Lechat, dans *l'Art*, t. LVIII, 1894, p. 108-120, qui, sans renoncer à voir des Grecs égéens dans les auteurs des objets mycéniens, refuse d'y reconnaître un art hellénique, au sens où nous comprenons ce terme d'après les œuvres postérieures au xᵉ siècle). Il ne me semble pas opportun de replacer ici toutes les pièces du procès sous les yeux du lecteur. Je chercherai seulement à mettre hors de cause ce qui est

accepté par tout le monde et à délimiter ce qui reste soumis aux investigations.

Les rapports commerciaux établis entre l'Orient et le monde égéen sont indéniables, et c'est là un grand fait historique (*Bull. de corr. hell.*, 1881, p. 241). Ces rapports sont surtout intimes avec l'Égypte (*Jahrbuch*, 1886 [Kroker], p. 114-117), et cette observation est d'accord avec les poèmes homériques qui, à deux reprises, nous montrent des Achéens abordant en Égypte et y séjournant quelque temps (*Odyss.*, IV, v. 351, récit de Ménélas; XIV, v. 246, récit d'Ulysse). MM. Fl. Petrie et Evans admettent des établissements égéens sur la côte d'Egypte antérieurs à l'an 2000 (*Journ. of hell. stud.*, 1894, p. 333, 371). Je ne considère pas comme démontrée une antiquité si haute. Mais s'il est vrai qu'on trouve des scarabées de la XIIe dynastie dans des tombes crétoises (*id.*, p. 327), ce fait reporte les relations commerciales par mer à une date extrêmement reculée. D'ailleurs, il est prouvé par les documents égyptiens que les rois de la VIe dynastie possédaient déjà une marine (Foucart, *Recherches sur les mystères d'Éleusis*, p. 5). A partir du règne de Thoutmès III et de la XVIIIe dynastie les documents deviennent nombreux. M. Foucart en a dressé la liste : en Égypte, stèles et fresques attestant les victoires des pharaons sur les Phéniciens, les Chypriotes et les insulaires; dans les tombeaux de Mycènes, un scarabée portant le nom de la reine Ti, femme d'Aménophis III, un fragment de vase émaillé avec le cartouche de ce prince et deux fragments de plaque d'argile avec le même cartouche (*op. l.*, p. 5-9). Ajoutons un scarabée du même roi trouvé à Ialysos de Rhodes (*Myk. Vas.*, p. 75, pl. E, n° 1). On a pu considérer ces cartouches de pharaons comme faits à une époque beaucoup plus récente et à titre de talismans, quand ils apparaissaient tout à fait isolés en Grèce (Dumont et Chaplain, I,

p. 172; *Bull. de corr. hell.* [Heuzey], 1892, p. 316, note 2). Mais les découvertes se sont multipliées, et surtout la présence de vases mycéniens dans des couches profondes en Égypte même, mêlés à des objets purement égyptiens de l'époque d'Aménophis III (Fl. Petrie, *Illahun, Kahun and Gurob*, pl. 17, n°s 3, 27, pl. 20, n° 7; *Journ. of hell. stud.*, 1890, pl. 14), me semble détruire toute équivoque à ce sujet.

Dans l'étude des monuments il est facile de percevoir des rapports entre le plafond sculpté d'Orchomène et le plafond peint d'une tombe thébaine de la XVIIe ou XVIIIe dynastie (Collignon, *Sculpt.*, I, p. 42), entre les poignards de Mycènes (Perrot, VI, pl. 17-19) et le poignard trouvé dans le tombeau de la reine Ahmosis (Maspero, *Arch. égypt.*, fig. 294; l'*Anthropologie* [Montélius], 1890, p. 39, pl. 3, n° 15), entre le peigne d'ivoire trouvé à Spata (Perrot, fig. 284) et les peignes de bois si fréquents dans les collections égyptiennes, entre la tête de vache découverte à Mycènes (*id.*, fig. 398) et certains couvercles de vases égyptiens (Perrot, III, fig. 542), entre les pâtes de verre d'Ialysos ou de Spata (Perrot, VI, p. 945) et les vases ou statuettes émaillées de l'Égypte; tout cela, joint aux types souvent répétés du sphinx et du griffon (*id.*, p. 831-834), indique des contacts nombreux entre l'art égéen et l'art égyptien.

Avec l'art asiatique les liens ne sont pas moins visibles. Il faut surtout tenir compte de l'usage des cachets gravés (*id.*, p. 836 et suiv.), très répandus dans le monde égéen comme dans l'empire chaldéo-phénicien, de certains détails de costume, tels que les rosaces d'or cousues aux vêtements (*Ath. Mitth.* [Studniczka], 1887, p. 23; cf. *Jahrbuch* [Mayer], 1892, p. 189 et suiv., sur le costume féminin), des grandes tombes ensevelies sous des tertres funéraires (Collignon, *op. l.*, p. 40), du goût pour les motifs héraldiques (Schliemann, *Mycènes*,

pl. 3, fig. 264-266, 274 et suiv.; cf. Heuzey, *Monuments et Mémoires Piot*, I, p. 7 et suiv.), enfin des ressemblances qui existent entre des figurines de bronze provenant de Mycènes (Perrot, fig. 353-355) et d'autres trouvées sur la côte de Phénicie (Longpérier, *Musée Napoléon*, pl. 21).

Telles sont les accointances qui frappent tous les yeux. Mais, d'autre part, il n'est pas moins sensible que les éléments orientaux apparaissent singulièrement déformés et transformés dans l'art égéen. L'originalité vigoureuse qui éclate dans des œuvres aussi remarquables que les poignards de Mycènes, les vases de Vaphio, les manches de miroirs et certaines pierres gravées, n'a pas échappé aux observateurs attentifs, et, que l'on soit partisan de la subordination de l'art égéen à l'Orient ou de son indépendance native (Perrot, VI, p. 865 et suiv.; Heuzey, *Bull. de corr. hell.*, 1892, p. 317-319; Collignon, *Sculpt.*, I, p. 25-27, 45-49, 54; S. Reinach, dans l'*Anthropologie*, 1893, p. 701 et suiv.; Pottier, *Rev. des ét. grecques*, 1894, p. 126-127; Lechat, l'*Art*, 1894, p. 114-120), c'est là un point qu'il faut considérer également comme hors de discussion. Il ne me paraît donc pas utile de chercher à démontrer que les auteurs des œuvres mycéniennes ont compris la structure de l'homme et des animaux, la composition des scènes tout autrement que les peintres ou les sculpteurs d'Égypte et d'Assyrie (*Comptes rendus de l'Acad. des Inscript.*, 1895, p. 242 et 244). Là n'est pas le fond du débat, puisque personne ne conteste cette vérité. Le point en litige est celui-ci : ou ces chefs-d'œuvre mycéniens sont l'œuvre d'artistes égéens représentant une race *grecque* et préludant ainsi au magnifique développement de l'art hellénique; ou ces ouvrages sont de simples importations introduites par le commerce maritime en Grèce et dans les îles, mais dues à une race placée au confluent des civilisations égyp-

tienne et asiatique, c'est-à-dire à une race *syrienne* ou *phénicienne*.

L'une ou l'autre de ces solutions explique très bien la transformation des types orientaux entre les mains d'un peuple bien doué lui-même pour les arts. J'ai expliqué ailleurs les raisons qui m'ont fait adopter la seconde solution. La présence de vases de style mycénien entre les mains de tributaires égyptiens, désignés sur les fresques thébaines par des inscriptions hiéroglyphiques comme habitants de la Phénicie ou de la Syrie, m'a paru un argument convaincant entre tous (*Rev. des ét. gr.*, 1894, p. 120-125; cf. *Jahrbuch*, 1892, p. 13 et 14 de l'*Anzeiger*). J'ai fait remarquer aussi que nous jugeons sans doute fort mal la valeur de l'art phénicien d'après les produits du VIIe et du VIe siècle (Perrot, p. 872), c'est-à-dire d'une époque où il était déjà en pleine décadence; il pouvait être tout différent au XIIe siècle.

J'insisterai ici sur deux points. 1° Si l'on veut bien juger la civilisation dite mycénienne, on ne doit pas l'envisager comme un tout homogène. Elle ne peut pas former « un bloc », car une telle unité serait contraire à tout ce que nous observons sur les autres points du monde ancien dans les périodes primitives. 2° S'il est une loi dûment vérifiée, c'est celle qui veut que de deux civilisations voisines, la plus ancienne et la plus riche influence l'autre. J'ai cru rester fidèle à ces deux principes et me rapprocher, sinon de la certitude, au moins de la vraisemblance historique, en constituant deux parts dans l'ensemble des antiquités égéennes. La première comprendrait les stèles funéraires, la Porte des Lions, les fresques, les pierres gravées dites « pierres des îles », toute la céramique, œuvres locales et indigènes, faisant effort pour imiter les modèles importés, mais se heurtant aux difficultés ou aux impossibilités de l'art naissant, œuvres pourtant dignes du

plus vif intérêt par la portée de l'effort accompli, par l'ambition généreuse de faire grand, de réaliser la décoration architecturale, sculpturale et picturale, par une sympathie intelligente pour la vie réelle. Dans la seconde je placerais les principaux ouvrages de métallurgie et d'orfèvrerie, les armes incrustées, les vases à reliefs repoussés, les ivoires, les cachets ciselés de style oriental, tous objets d'industrie et non de grand art, essentiellement mobiliers et maniables, marqués au sceau d'une exécution presque impeccable et définitive, produits d'une civilisation séculaire. J'attribuerais aussi la direction générale des travaux d'architecture, de voirie, de canalisation à des étrangers établis en Grèce et appelés par les monarques mycéniens, attiques ou béotiens.

On nous objecte : vous aboutissez à un x, à un peuple inconnu dans l'histoire, auquel vous attribuez des merveilles sans pouvoir prouver qu'il a existé. Qu'on nous permette de répondre que son existence et ses aptitudes artistiques sont prouvées doublement : 1° par l'admiration d'Homère pour les Σιδώνιοι qui vivaient aux environs de l'an 1000 ; 2° par la beauté des objets d'art mis aux mains des tributaires syriens dans la fresque datée du règne de Thoutmès III.

On dit encore : si cet art est protophénicien ou protosyrien, comment se fait-il qu'on ne trouve d'objets semblables ni en Phénicie, ni en Syrie ? J'estime que l'argument emprunté à la localisation des produits n'a aucune valeur, attendu que d'incessantes expériences en ont démontré l'inanité. Les vases corinthiens se sont d'abord tous trouvés en Étrurie ; les belles amphores à figures rouges toutes à Nola ; les lécythes blancs à Locres. Qui parle aujourd'hui des fabriques de Cæré, de Nola et de Locres ? A l'heure actuelle, où faudrait-il aller chercher les belles œuvres d'art japonaises ? Est-ce à Tokio, ou à Londres et à

Paris ? Enfin, on remarquera que les fouilles faites en Syrie et en Phénicie ont été jusqu'à présent beaucoup trop insignifiantes pour qu'on puisse raisonner sur les résultats négatifs qu'elles ont donnés à cet égard.

Je trouve à l'opinion contraire les inconvénients suivants. 1° Quand les Grecs eux-mêmes ont proclamé que les habitants de Sidon étaient les ouvriers d'art et les métallurgistes les plus habiles de l'antiquité homérique (Helbig, *l'Épopée homérique*, traduct. Trawinski, p. 23, 27-50), à qui fera-t-on croire que de gaieté de cœur, eux si jaloux de l'amour-propre national, ils aient oublié de nommer les Achéens ou les Ioniens capables de telles merveilles ? 2° Si tout est grec dans les antiquités mycéniennes, où est la part de l'Orient ? N'est-il pas fort invraisemblable qu'elle se réduise (Perrot, VI, p. 1005, note 1) à quelques scarabées et à trois ou quatre débris de terre émaillée ? Comme les affinités entre l'art égéen et l'art oriental sont évidentes, il s'ensuit qu'en retirant la priorité à l'Orient, on est amené logiquement à la donner à un art né en Europe. Dans cette hypothèse, ce sont des artistes européens qui auraient créé les ornements du plafond d'Orchomène et qui les auraient prêtés aux Égyptiens (S. Reinach, *Mirage oriental*, dans l'*Anthropologie*, 1893, p. 725) ; ce sont des Européens qui auraient créé le motif héraldique de la Porte des Lions et qui l'auraient donné aux Asiatiques (*id.*, p. 705-706) ; qui auraient inventé le type de la tombe à coupole et qui l'auraient propagé jusqu'en Crimée (*id.*, p. 710-711) ; qui auraient conçu l'image de la déesse nue, debout, telle que la reproduisent les monuments asiatiques (*Rev. arch.*, 1895, I, p. 367 et suiv.). Le résultat est que, dans de notables et fécondes inventions artistiques, la civilisation orientale, déjà vingt fois séculaire, aurait été tributaire de la Grèce à peine naissante. N'y a-t-il pas là une interversion des probabilités qui met l'esprit en

défiance ? De plus, avant d'admettre de si hardies nouveautés, n'avons-nous pas le droit de demander des dates qui prouveraient l'antériorité des monuments européens assimilables à ceux de l'Orient? Or la chronologie des antiquités européennes est encore à peu près nulle.

D. *Les dates.* — Nous arrivons, en terminant, à la question des dates qui intéresse aussi bien l'histoire des vases que celle des autres objets d'art. Je ne tiendrai pas compte, parce qu'elles ont été suffisamment réfutées, des opinions de Stephani et de Stillmann, dont l'un considérait les trouvailles mycéniennes comme représentant une civilisation barbare des premiers siècles de l'ère chrétienne, dont l'autre a placé à l'époque byzantine le palais de Tirynthe (Perrot, VI, p. 298; S. Reinach, dans l'*Anthropologie*, 1893, p. 701; *Rev. arch.*, 1887, I, p. 66-68). Actuellement la discussion est circonscrite entre deux opinions. 1° Le synchronisme établi par la présence d'objets mycéniens en Égypte, dans des couches contemporaines d'Aménophis III et de Ramsès III, permet de placer la floraison de la civilisation mycénienne entre les années 1400 et 1100 avant notre ère (Fl. Petrie, *Journ. of hell. stud.*, 1891, p. 199-205; Perrot, VI, p. 1000-1005; Collignon, I, p. 62, 63). La céramique a pu se prolonger jusqu'au Xe ou IXe siècle, concurremment avec les produits les plus anciens du style appelé Dipylon (Furtwaengler et Lœschcke, p. XII). 2° Les dates établies par les égyptologues ont trop peu de certitude pour qu'on puisse s'y fier; elles exposent à des erreurs de plusieurs siècles. Il vaut mieux observer le synchronisme des monuments eux-mêmes, qui invite à placer beaucoup plus tard l'essor de la civilisation mycénienne, à dater du VIIIe et même du VIIe siècle l'ensemble des monuments découverts (voy. l'opinion de MM. Murray,

Ramsay, Cecil Torr, résumée par S. Reinach, *Rev. arch.*, 1888, I, p. 80; 1889, II, p. 135; 1893, I, p. 75; cf. C. Smith, *Classical Review*, 1892, p. 462 et suiv.).

Je n'hésite pas, pour ma part, à me rallier au premier système. Quand même nous devrions douter des dates de l'histoire égyptienne, il est peu vraisemblable qu'on arrive à placer au VIIIe siècle les Pharaons de la XVIIIe dynastie. Admettons même que les scarabées au nom d'Aménophis soient d'un style archaïsant et récent. Il n'en restera pas moins acquis que sur la fresque thébaine datant de Thoutmès III (*Jahrbuch*, 1892, p. 13-14 de l'*Anzeiger*), on voit déjà des objets de style mycénien. De plus, il me paraît tout à fait inadmissible qu'on fasse descendre aussi tard et après l'invasion dorienne les vases peints égéens. L'évolution céramique dont nous allons suivre les phases deviendrait, dans ce cas, impossible à expliquer. Quant aux ressemblances qu'on signale très justement entre le décor mycénien et la céramique du VIIe siècle (voy. p. 139 pour les vases de Rhodes), nous verrons plus tard (Salle E) qu'on s'en rend compte d'une façon fort plausible par la survivance en Ionie des principes de l'art égéen.

DESCRIPTION

492-493. — Fragments de vases rapportés de l'Acropole de Mycènes et donnés par M. de Witte. Ils appartiennent tous au troisième style mycénien (voy. p. 187). Le décor est chez les uns franchement curviligne : chez les autres il procède du rectiligne primitif et spontané que nous avons analysé à Chypre (nos 20-46). Le décor floral est complètement absent de la série du Louvre. Il faut se reporter aux planches 25-27 des

Myk. Vasen pour apprécier les spécimens qui le représentent en Grèce. De même, pour la dernière période à figures d'animaux et d'hommés, voy. *id.*, pl. 38-41 et ci-d. p. 160.

494. — Fragments analogues rapportés de Mycènes et donnés par M. Georges Perrot. On peut, en examinant cette vitrine où sont contenus des tessons rhodiens à côté des morceaux provenant de Mycènes, constater la différence que nous avons signalée (p. 199) entre la céramique mycénienne trouvée dans les îles et celle de la Grèce propre. Dans les exemplaires de Grèce, l'argile a une teinte plus terne, moins polie; la couleur noire est en général mieux conservée et tourne plus rarement au rouge ou au jaune; le lustre est moins éclatant et moins chaud.

VIII. — Vases de l'Attique (Dipylon).

LIVRES A CONSULTER : Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Gr. pr.*, I, p. 93-104; — Rayet et Collignon, *Céramique*, p. 19-38; — Collignon, *Sculpture*, I, p. 74-82; — *Annali dell'Instituto*, 1872, p. 138 et suiv. (Hirschfeld); — *Jahrbuch des deut. Inst*, 1886, p. 94-125 (Kroker); — *Athenische Mittheilungen*, 1881, p. 106-118 (Furtwaengler); 1892, p. 285-306 (Pernice); 1893, p. 73-191 (Brueckner et Pernice). — Je crois pouvoir annoncer, bien qu'il n'ait pas encore paru (1895), que le tome VII de l'*Hist. de l'Art* de MM. Perrot et Chipiez contiendra une importante étude sur le Dipylon.

HISTORIQUE.

Les vases que nous allons étudier sont connus en archéologie sous le nom de céramique du *Dipylon*, parce que les exemplaires les plus beaux de cette série ont été trouvés à l'entrée d'Athènes, dans le faubourg de l'ancien Céramique, près de l'emplacement où s'élevait une des portes principales de la ville, le Dipylon (la Double Porte). C'est une étiquette commode dont l'usage est devenu courant; mais elle a l'inconvénient, comme la plupart de ces appellations, d'imposer une apparente unité de provenance à un produit qu'on trouve, en réalité, dans beaucoup d'endroits du monde ancien. Cette réserve faite, s'il nous arrive de parler comme tout le monde du *Dipylon*, on saura ce qu'il faut entendre sous cette abréviation : vases grecs du style géométrique rectiligne, postérieurs à l'invasion des Doriens.

Ce ne sont pas les vases les plus anciens qu'ait pro-

duits l'Attique. Ici, comme à Hissarlik, à Chypre et ailleurs, les céramistes ont commencé par une poterie grossière, façonnée à la main, dénuée de toute peinture, décorée tout au plus de quelques traits incisés dans l'argile fraîche qui est souvent d'un gris noirâtre (*Ath. Mitth.*, 1893, p. 138, fig. 31 ; *Jahrbuch*, 1893, p. 16). L'Attique a connu ensuite la grande importation des vases mycéniens (*Jahrbuch, l. c.*). Mais c'est seulement à l'époque dorienne que nous voyons l'industrie céramique prendre corps dans cette contrée et réaliser des œuvres qui méritent de passer pour les merveilles du style géométrique.

Le Louvre est un des musées les mieux pourvus pour l'étude de cette catégorie; c'est lui qui, avec le musée d'Athènes, possède les plus nombreux spécimens des grands vases funéraires portant des scènes développées avec personnages. Les détails les plus intéressants en ont été publiés (Rayet et Collignon, fig. 19-20; *Mon. publ. par l'Assoc. des ét. gr.* [Cartault], 1882-1884, pl. 4; *Rev. arch.* [C. Torr], 1894, II, p. 16-26). J'ai utilisé en 1891 les fragments les plus complets pour présenter, dans une reconstitution d'ensemble, les deux formes principales, le cratère et l'amphore, qui ornent actuellement le centre de la Salle A (*Bull. des Musées*, 1892, p. 434-439).

O. Rayet, à l'entremise duquel le musée doit cette importante collection, a raconté (p. 23) la trouvaille faite au Dipylon en 1871 (cf. Hirschfeld dans les *Annali*, 1872, p. 135). En 1891 eurent lieu de nouvelles découvertes qui furent analysées en détail par MM. Brueckner et Pernice (p. 73 et suiv.; cf. *Jahrbuch*, 1892, p. 19-22 de l'*Anzeiger*). Nous pouvons donc nous figurer assez exactement l'aspect de la nécropole athénienne et les rites funéraires qui s'y accomplissaient. Les morts sont étendus au fond d'une fosse quadrangulaire, creusée profondément en terre. Les uns sont

inhumés (c'est le rite le plus fréquent), les autres incinérés et leurs ossements déposés dans une urne de bronze ou un pithos d'argile qui repose au fond de la fosse. Auprès du corps ou de l'urne ont été placés les objets offerts au défunt, bandelettes d'or, vases à boire et vases de toilette, petits chevaux d'argile, fusaïoles, armes, épées, poignards, lances, fragments d'os travaillés qui proviennent peut-être de coffrets, statuettes de femmes nues en ivoire, lions de terre émaillée, etc. Le tombeau est fermé de planches de bois au-dessus desquelles s'élève une couche de terre épaisse, toute mêlée de débris calcinés qui sont les restes des offrandes et des sacrifices faits au mort; par-dessus cette couche se dressait le grand vase funéraire qui formait la décoration du tombeau et le signalait de loin aux regards. Rayet s'est trompé en disant qu'après l'ensevelissement on brisait ces vases (Brueckner, p. 151). Ce sont les σήματα de l'époque archaïque, qui plus tard seront remplacés par des stèles de pierre ou de marbre sculpté. Il ne faut pas se figurer ces vases placés sur un tertre dominant le niveau du sol; il semble au contraire qu'on devait laisser une sorte d'excavation dans laquelle était placé le vase et qui servait peut-être à recevoir les libations et le sang des victimes (*id.*, p. 92, fig. 4).

La terre des vases est d'un rouge clair, qui, par la coloration d'un lustre placé par-dessus l'argile et destiné à la rendre imperméable, prend un aspect jaunâtre, souvent luisant à la surface. Tous les vases sont façonnés au tour. Les formes sont jusqu'à présent moins nombreuses que celles de l'époque mycénienne; elles comprennent le cratère et l'amphore comme récipients de grande capacité, l'œnochoé comme vase à verser, le skyphos comme vase à boire, la pyxis comme boîte à bijoux. Quand on les compare à celles de l'époque my-

cénienne, on se sent en présence d'une esthétique différente. Certaines formes disparaissent complètement, comme la jolie coupe à pied long et mince (Perrot, VI, fig. 492), l'élégante aiguière à bouche ronde (fig. 486), le vase à étrier (fig. 467), la corne à boire (fig. 473). Au contraire, des concepts très anciens, tels que l'alliance de la plastique et de la céramique peinte (voy. p. 79, 86), reviennent à la lumière et produisent d'ingénieuses adaptations, comme les petits chevaux servant de bouton au couvercle d'une pyxis (Rayet-Collignon, fig. 21; *Gazette arch.*, 1888, pl. 26, n° 5), comme le serpent enroulé autour de l'anse d'une œnochoé et dardant sa tête au-dessus de l'embouchure du vase (*Jahrbuch*, 1886, p. 135). Les formes arrondies, ventrues, courtes et ramassées des poteries égéennes font place à des vases plus grands et plus massifs dans lesquels la structure droite et cylindrique domine. L'hydrie et l'œnochoé mycéniennes ont le col court, l'épaule forte, les flancs rebondis (Furtwaengler et Lœschcke, pl. 44, nos 5, 6, 20, 25, 26). L'hydrie et l'œnochoé du style géométrique ont le col très haut, en forme de long tuyau, presque pas d'épaule, la panse droite (*Gazette arch.*, 1888, pl. 25, 26; *Jahrbuch*, 1886, p. 135). Les vases mycéniens sont, en général, de dimensions moyennes qui les rendent très maniables. Ici on se trouve en présence de vases beaucoup plus grands, plus difficiles à remuer; parfois on atteint le colossal, comme dans les vases funéraires qui dépassent 1 mètre et même 1 m. 50 de hauteur (*Bull. des Musées*, 1892, p. 436, 439).

L'industrie céramique perd en élégance; elle gagne en force et en grandeur. Elle ne veut pas charmer, elle frappe l'attention. Elle possède déjà des secrets de métier, qui lui permettent de cuire des pièces énormes, toutes décorées de peintures, sans trop risquer les accidents et les déchets. J'ai vu des céramistes mo-

dernes s'étonner devant les grands vases de la Salle A qui peuvent rivaliser avec les plus imposants produits de nos manufactures; on s'explique difficilement que des Grecs du VIIIe siècle aient su vaincre des difficultés de façonnage et de cuisson qui actuellement constituent encore des problèmes fort délicats à résoudre.

La couleur employée n'est pas nouvelle; c'est le noir lustré dont la découverte remonte à l'époque mycénienne (ci-d. p. 131). Rarement, et à une époque un peu tardive, des retouches blanches y sont jointes (*Ath. Mitth.*, 1892, p. 215, note 2; 1893, p. 118). Mais le décor présente des caractères entièrement inconnus à la période précédente. L'ornementation géométrique, de curviligne qu'elle était, devient presque uniformément rectiligne. Plus de spirales, plus de lacis ondulés; rien que des dents de loup, des méandres, des losanges, des triangles, des quadrillés, des damiers (Dumont, I, pl. 5 ; Rayet-Collignon, fig. 17), entremêlés les uns aux autres et formant une broderie serrée de dessins. Le cercle ou les petits cercles concentriques, tracés au compas (on voit encore parfois le trou de la pointe au centre), représentent seuls le curviligne, mais sous sa forme la plus précise et la plus géométrique. Le végétal est rare; quand il apparaît, sous forme de feuilles isolées (*Gaz. arch.*, 1888, pl. 26, n° 5), il est régularisé et, comme on dit, stylisé de façon à former un dessin uniforme. Chose plus curieuse encore, les animaux, oiseaux, chevaux, bouquetins, ont des raideurs d'attitude et de structure qui les font ressembler à des jouets en fil de fer (Rayet-Collignon, fig. 18). L'homme lui-même, en silhouette noire opaque où l'on ne distingue aucun détail, avec son torse en triangle, ses gestes anguleux, sa tête minuscule et ses jambes démesurées, ressemble à un pantin découpé à l'emporte-pièce (*id.*, fig. 19). Pourtant ces images raides et enfantines révèlent des dessinateurs en qui s'éveille

l'idée d'une esthétique supérieure et dont la naïve ambition ne redoute plus les vastes sujets. Le monde végétal et animal ne leur suffit pas. Ils prennent pour modèle l'humanité elle-même, dans la complexité variée de ses attitudes et de ses actes. Ils nous rendent, tant bien que mal, les épisodes dramatiques qui se passaient sous leurs yeux, l'enterrement d'un riche Athénien, avec toute la pompe des cérémonies mortuaires, l'exposition du corps sur un lit de parade, entouré des membres de la famille et des pleureuses professionnelles (*id.*, fig. 19), puis le lit funéraire placé sur une voiture, emmené au cimetière et escorté de guerriers montés sur leurs chars (*id.*, pl. 1), ou bien le combat naval, avec ses bateaux chargés de rameurs et les morts flottant à la dérive (*id.*, fig. 20; *Rev. arch.* [C. Torr], 1894, II, p. 17, 20, 23). Entre cette façon de comprendre la profession de céramiste et celle des potiers égéens, il y a la distance qui sépare l'ornemaniste du véritable peintre.

On comprend donc quelle est l'importance de cette série céramique dans l'histoire du dessin grec. Elle ouvre pour la première fois la porte à toutes les fantaisies créatrices de l'imagination et de l'observation. C'est un art rude et barbare dans ses procédés, mais c'est une ère nouvelle qui commence. L'évolution s'accompagne de changements si brusques dans les formes et dans les sujets qu'on est en droit de se demander si une telle métamorphose artistique ne cache pas une transformation sociale. C'est à l'histoire politique à nous répondre.

A. *La race.* — J'ai déjà dit un mot (p. 93) sur l'invasion des Doriens qu'on s'accorde à placer vers le XIIe siècle (voy. sur l'ensemble E. Curtius, *Hist. grecque*, trad. Bouché-Leclercq, I, p. 119-179). Comme la même date coïncide à peu près avec l'arrivée des Étrusques en

Italie, il paraît certain que ces deux événements n'ont été que des épisodes dans un immense déplacement de peuples ayant pour théâtre l'Asie Mineure, la Grèce et les îles, la vallée du Danube et l'Italie. Nous ne saisissons pas encore bien les causes ni les différentes phases de ces exodes formidables, mais nous en comprenons les effets qui ont été : 1° l'entrée des Doriens en Grèce; 2° la guerre de Troie, c'est-à-dire le reflux des Achéens en Asie et dans les îles (voy. p. 93); 3° l'installation des Étrusques en Italie (voy. Salles C et D). Descendues des contrées montagneuses et boisées du nord, de la Thessalie et de l'Epire, des bandes doriennes envahissent la Phocide et s'y établissent fortement, apportant avec elles le culte d'Apollon et faisant de Delphes leur centre religieux; puis, par un mouvement d'impulsion acquise, elles continuent leur descente vers le sud, brisant toutes les résistances en Béotie, côtoyant la région attique qui reste à peu près indemne, franchissant l'isthme de Corinthe et remplissant peu à peu tout le Péloponnèse, sauf l'Arcadie, qui émerge comme un îlot où se conservent les plus anciennes traditions pélasgiques (cf. V. Bérard, *De l'origine des cultes arcadiens*). Arrivés au bout de la péninsule grecque, la terre conquise ne suffisant pas à la masse des envahisseurs, une partie de ceux-ci s'embarque et va coloniser des îles comme la Crète et Rhodes (ci-d. p. 133 et 175). Cette main-mise des Doriens sur la Grèce n'a pas dû être une conquête aussi rapide que brutale; elle dura sans doute fort longtemps, peut-être un ou deux siècles, et fut l'œuvre de plusieurs générations. Si beaucoup d'anciens habitants furent forcés de s'exiler, un assez grand nombre dut rester, ayant composé avec les vainqueurs, comme les Attiques et les Arcadiens. La Grèce nouvelle ou *hellénique* ne s'édifia pas sur une table rase; elle fut un amalgame d'éléments vieux et nouveaux. Nous en avons pour preuve le dua-

lisme établi entre la race ionienne et la race dorienne, dualisme qui fait le fond de toute l'histoire politique, religieuse et artistique des Grecs. Il est tout naturel que la peinture et en particulier le décor céramique s'en soient ressentis.

B. *Le style rectiligne.* — Examinons la catégorie la plus simple du nouveau style ornemental, les dessins géométriques. Ils forment sur la poterie une sorte de trame qui rend reconnaissables au premier coup d'œil les spécimens de ce genre (Rayet-Collignon, fig. 17, 18). Ce n'est pas qu'on y trouve des figures bien nouvelles : l'art chypriote et l'art mycénien ont connu, à une époque plus reculée, les zigzags, les quadrillés, les triangles et les losanges (ci-d. p. 105, 132). Mais par la combinaison de ces signes, par le groupement en masses serrées et compactes, les artistes du Dipylon leur ont donné une valeur nouvelle, ils ont créé un style. C'est par excellence le *style géométrique*, qui autrefois n'existait qu'à l'état sporadique et intermittent dans la peinture de vases.

On s'est demandé d'où venait ce genre de décoration, où les céramistes pouvaient en avoir puisé l'idée, et l'on a supposé avec vraisemblance que l'industrie textile en était l'origine. Les uns invoquent surtout la sparterie, les dessins de nattes et de joncs tressés, en usage chez les peuples barbares (Rayet, p. 20, 21). Les autres s'en tiennent aux étoffes (Furtwaengler et Lœschcke, p. XII; *Ath. Mitth.*, 1888, p. 284 [Duemmler]; Helbig, *Épopée*, p. 100). La différence importe peu, puisqu'il s'agit toujours de constituer une trame par le rapprochement de brins diversement colorés.

MM. Semper et Conze ont soulevé une discussion plus grave en posant la question ethnographique. Ce décor est-il particulier aux peuples aryens? A-t-il été inventé au contraire par l'Orient sémitique?

MM. Brunn, Hirschfeld, Helbig, Dumont, Rayet ont émis là-dessus des avis contradictoires (voy. le résumé par Rayet-Collignon, p. 31; Collignon, *Sculpture*, I, p. 77). Depuis que M. Conze, modifiant lui-même ce que sa théorie avait d'outré, a abandonné le terrain ethnographique (*Annali*, 1877, p. 384-397), le problème est devenu plus simple. Dans l'état actuel de la science, nous ne tirerons jamais rien des discussions sur les mots d'Aryens, Pélasges, Sémites, parce que ces termes ne correspondent à aucune entité historique. Mais nous avons le droit de nous demander comment ce style géométrique a pénétré dans la Grèce hellénique et qui l'y a apporté.

Je crois pouvoir conclure avec MM. Furtwaengler et Lœschcke (p. XI-XII) qu'il est dû surtout aux Doriens. Ce qui existait avant eux dans la Grèce mycénienne était ce géométrique spontané et naturel qui naît chez tous les peuples dans la phase primitive de leur développement, qui est encore en usage aujourd'hui parmi les sauvages d'Afrique et d'Océanie. Mais l'art de rassembler ces éléments, de les combiner avec goût et adresse, d'en faire un décor somptueux qui recouvre comme d'une étoffe la surface entière du vase, est une découverte qui, dans l'histoire grecque, coïncide avec l'entrée en scène des Doriens. Comme nous trouvons le même système d'ornementation sur les fibules, élément essentiellement grec et étranger à la civilisation mycénienne (*Ath. Mitth.*, 1887 [Studniczka], p. 17-20), nous sommes amenés à établir un rapport entre les nouveaux occupants du territoire et le nouveau décor des poteries.

Mais il y a, objecte-t-on, des poteries de ce style en Asie, et par conséquent il serait logique de voir là une marque de l'influence orientale sur la Grèce (Dumont, I, p. 87-92). Je ne suis pas suspect de chercher à diminuer la part qui revient à l'Orient dans l'éducation des

Grecs et je l'ai prouvé plus haut (p. 202-209). Pourtant j'avoue que les exemplaires du style géométrique trouvés en Orient ne me semblent pas fournir une base solide d'argumentation. D'abord ils sont fort peu nombreux ; de plus la date qu'on peut leur assigner est problématique ou tend à descendre vers une époque plus basse que celle du Dipylon. Je serais disposé, comme Rayet (p. 31), à admettre là une action « en retour » de la Grèce sur l'Orient, plutôt que le contraire. M. Duemmler (*Ath. Mitth.*, 1888, p. 294) fait valoir aussi que si le géométrique venait d'Orient, il devrait apparaître tout formé en Europe, tandis qu'on en saisit les phases de formation dans les îles, en Grèce, en Italie. Les beaux exemplaires de ce style trouvés dans les îles, à Santorin, à Milo (Dumont, I, p. 81), semblent montrer que le style géométrique a rayonné de la Grèce sur tout le bassin méditerranéen. Les quelques spécimens trouvés en Orient peuvent provenir de simples exportations. Il est bien entendu que je parle des poteries à décor compliqué, du genre « textile », qui rappellent les combinaisons du Dipylon, comme le cornet de Nimroud (Perrot, II, fig. 376; cf. fig. 374, 377, 378), le vase de Jérusalem (*id.*, III, fig. 478) ou certains vases de Chypre et de Palestine (*id.*, fig. 479, 507, 523; IV, fig. 244), et non de la céramique à décor géométrique simple que je considère avec M. Conze comme produite naturellement et spontanément en tous pays (*id.*, II, fig. 372; IV, fig. 245-248; V, fig. 200, 523-529).

Une autre objection à l'origine dorienne est que le style du Dipylon se rencontre surtout en Attique, c'est-à-dire dans un milieu ionien (Rayet, p. 35). Mais si l'on fait attention aux phases de l'invasion dorienne, on constate que les Attiques ont été peu touchés par le fléau qui dévastait tout autour d'eux (Helbig, *Épopée*, p. 88). M. Curtius pense (I, p. 138-139) qu'avant l'invasion, les Attiques entretenaient déjà de bonnes rela-

tions avec les Doriens du nord ; ils auraient même consenti à former avec eux une sorte de fédération politique et religieuse. Une fois les Doriens installés en Grèce, leurs colons ont dû trouver près d'Athènes un accueil plus hospitalier que partout ailleurs, et j'imagine que dès cette époque l'art attique a reçu cette double marque d'ionisme et de dorisme qui a fait la grandeur et la durée de son développement.

En qualifiant de dorien le style géométrique, je ne prête donc pas à cette épithète un sens exclusif. Je crois seulement qu'en entrant en Grèce, les Doriens apportaient avec eux une prédilection particulière pour le rectiligne géométrique dans le décor de leurs armes, de leurs costumes, de leur ameublement. Ce style géométrique pouvait être encore sommaire, semblable à celui qui a subsisté pendant des siècles chez les peuples de l'Europe centrale, réduit à des combinaisons abstraites de lignes, à peine possesseur de quelques formes animales. C'est en Grèce qu'il a pris un essor définitif, laissant loin derrière lui les faibles inventions de l'âge du bronze, abordant les scènes pittoresques et animées, les tableaux à personnages. Pourquoi ? Parce qu'il s'est trouvé en contact avec les modèles de la civilisation mycénienne, parce qu'il a connu une esthétique supérieure, parce qu'il est venu aux mains, non plus seulement d'ouvriers doriens, mais d'artisans ioniens, achéens, pélasges, appartenant au vieux fonds de la population prédorienne.

M. S. Reinach a très nettement montré l'antagonisme qui existait, aux origines, entre l'art de l'Europe centrale, ornemaniste et schématique, fait de géométrie et de symétrie, et l'art de l'Europe méridionale, du bassin méditerranéen, s'inspirant du monde organique et de la vie réelle (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1893, II, p. 369). Le Dipylon a été le terrain où ces deux arts du nord et du sud se sont rencontrés ; ils s'y sont

fondus et amalgamés. Ainsi s'explique dans la céramique de ce temps un caractère de décoration foncièrement originale et inédite, unie à des survivances singulières de l'art mycénien, à des rappels inattendus du système curviligne (voy. par exemple *Ath. Mitth.*, 1893, p. 134, fig. 30; *Gaz. arch.*, 1888, pl. 26, fig. 4; cf. Collignon, I, p. 78, et l'article de Bœhlau sur les vases de Béotie, *Jahrbuch*, 1889, p. 348, 358, 359). Entre les deux périodes mycénienne et dipylienne, il n'y a pas, quoi qu'on en ait dit, de brusque interruption. Les sutures existent en céramique, comme elles existent dans l'emploi des armes pareilles (*Ath. Mitth.*, 1893 [Brueckner et Pernice], p. 108; Reichel, *Homerische Waffen*, fig. 1-12; cf. fig. 15, 26, 48, et p. 126; *Journal of hell. stud.* [Evans], 1892-93, p. 214-217), et dans le développement de l'architecture improprement appelée dorique, qui n'est autre chose que la continuation de l'ordre mycénien (ci-d. p. 182; cf. Furtwaengler et Lœschcke, p. xv).

L'emploi du style géométrique n'est d'ailleurs pas borné à la céramique. Il domine à cette époque toutes les productions de l'art industriel. Qu'il s'agisse de figurines de terre cuite (*Jahrbuch*, 1888 [Bœhlau], p. 343, 344), de restes d'ameublement (*Ath. Mitth.*, 1893 [Brueckner et Pernice], fig. 13, 14, 25), de fibules (*Arch. Zeitung*, 1884, pl. 9; *Jahrbuch*, 1888, p. 363; *Ephéméris arch.*, 1892, pl. 11), de bijoux (*Arch. Zeit.*, *l. c.*), partout on trouve ce système de décoration appliqué aux objets enfermés avec des vases géométriques dans les mêmes tombeaux. Je trouve donc l'occasion de revenir ici sur une idée déjà exposée plus haut (p. 191) : c'est qu'on ne doit pas envisager la céramique isolément et qu'on risque de se tromper fort sur le rôle des peintres en étudiant leurs œuvres comme des créations originales. De même que les Égéens, les céramistes du Dipylon ont eu sous les yeux

des modèles supérieurs, sortis la plupart du temps des ateliers métallurgiques. Ainsi s'explique que leur dessin ait conservé, malgré la souplesse naturelle du pinceau, la raideur du trait tracé au burin. Abandonnés à eux-mêmes, livrés à leur imagination, ils eussent bientôt fait d'adoucir et de détendre le tracé rigide de leurs contours. S'il n'en est rien, c'est qu'ils se sentaient impuissants à travailler sans le modèle fourni par des industries plus aristocratiques. L'oiseau volant, le lion, le cavalier, le bateau entouré de poissons se retrouvent sur les gravures de fibules (*Eph. arch.*, 1892, pl. 11 ; *Jahrbuch*, 1888, p. 362; 1894, p. 116 de l'*Anzeiger;* cf. pour les peintures de vases *Arch. Zeit.*, 1885, pl. 8; Rayet-Collignon, fig. 20). Je ne partage pas l'avis de M. Bœhlau (*Jahrbuch*, 1888, p. 356, note 23) qui voit des différences essentielles entre les bronzes gravés et les vases; ces différences ne portent que sur des petits détails et il faut songer qu'il s'agit de deux industries différentes. M. Collignon (*Sculpt.*, I, p. 82) a fort bien indiqué le parallélisme.

Une industrie plus élevée encore, celle de l'orfèvre qui fabriquait les bandeaux d'or destinés à ceindre le front des morts, fournit des rapprochements analogues (*Arch. Zeit.*, 1884, pl. 8, fig. 1; cf. *Jahrbuch*, 1887, pl. 3 et 4, file d'hommes se tenant par la main, centaures armés de branches de feuillage; *Arch. Zeit.*, 1884, pl. 9, fig. 2; cf. *id.*, 1885, pl. 8, lions dévorant un homme). La vaisselle de métal elle-même, dans les rares exemplaires qui ont échappé à la destruction du temps, offre une décoration que nous retrouvons encore sur les vases (Collignon, I, fig. 40; cf. Rayet-Collignon, fig. 20, bateau avec rameurs). Tous ces faits nous ramènent à la conclusion proposée pour la période mycénienne : le peintre de vases ne copie pas d'après nature; le plus souvent il se réfère à des motifs déjà formés par des industries supérieures ou par le grand art.

C. *L'influence orientale.* — Le peintre grec a-t-il pu avoir sous les yeux, à l'époque dorienne, des modèles orientaux ? La question est fort controversée. M. Furtwaengler a signalé des ressemblances dans la structure des personnages sur les vases du Dipylon et sur certains cachets asiatiques (*Arch. Zeit.*, 1885, p. 142). M. Helbig explique le type de la pleureuse dans les scènes funéraires comme une imitation de l'Astarté phénicienne et babylonienne (*Épopée*, p. 46 et suiv.). Pour M. Kroker, les accointances sont plus grandes encore et plus certaines avec l'Égypte (*Jahrbuch*, 1886, p. 103-104, 117-119 ; voy. p. 99, note 12, la curieuse observation de M. Hirschfeld sur un détail de scène funéraire qu'on peut rapprocher de plusieurs représentations égyptiennes). Cet avis est partagé par M. Duemmler (*Ath. Mitth.*, 1888, p. 286). M. Bœhlau s'est aussi prononcé avec énergie contre la théorie de l'indépendance absolue du Dipylon à l'égard des modèles orientaux (*Jahrbuch*, 1888, p. 355). Le grand bouclier à double échancrure que portent les guerriers, et qui n'est d'ailleurs qu'un legs de l'âge mycénien, offre des analogies avec celui des soldats hittites d'Asie Mineure (*Journal of hell. stud.* [Evans], 1892-93, p. 214-217). De mon côté, j'ai cru pouvoir expliquer par la comparaison avec de belles œuvres d'orfèvrerie asiatique certain détail qui se trouve sur une peinture du Dipylon (*Rev. des ét. gr.*, 1894, p. 117-125). Enfin la découverte, dans une tombe attique, de lions en terre émaillée où l'on distingue des restes d'inscriptions hiéroglyphiques (*Bull. de corr. hell.*, 1891, p. 442) est venue confirmer l'opinion que les importations orientales n'ont pas dû cesser complètement après la chute de l'empire mycénien, ou du moins qu'elles avaient déjà repris en pleine période du style géométrique. Le style des bijoux d'Égine, tout imprégné d'orientalisme et pourtant apparenté aux œuvres de la

période géométrique, en est encore une preuve (*Journ. of hell. stud.* [Evans], 1892-93, p. 222-224).

Je ne considère pas comme également bons tous les arguments précédemment cités. Par exemple, la relation de la figure féminine avec les idoles d'Astarté ou avec les peintures égyptiennes n'est pas sûrement établie (cf. S. Reinach, *Rev. arch.*, 1895, I, p. 367-394; la thèse présentée par l'auteur exigerait l'étude des monuments égyptiens, ou trouvés en Égypte, qui offrent des exemples fort anciens de l'idole féminine nue; voy. Fl. Petrie, *Illahun, Kahun*, pl. 13, n° 20, figurine de terre émaillée, attribuée à l'époque de la XIIe dynastie). Les femmes soi-disant nues du Dipylon pourraient bien avoir l'intention de représenter des femmes habillées, comme le remarque avec raison M. Furtwaengler (*Arch. Zeit.*, 1884, p. 136). En effet, l'indication des seins ne prouve rien et se voit sur un exemplaire du Louvre (A, n° 575), dans lequel les costumes sont très nettement indiqués : c'est donc une façon conventionnelle de distinguer le sexe des personnages.

Cette réserve faite, je crois qu'on peut admettre dans l'ensemble l'idée de communication persistante entre la Grèce dorienne et l'Orient. La belle amphore géométrique, trouvée à Chypre (Rayet-Collignon, fig. 18), prouve que les relations commerciales du côté de l'est n'avaient nullement cessé. Dès lors, les dessinateurs de cette époque n'ont pas dû manquer de regarder avec curiosité les petits monuments, scarabées, cachets et autres qui parvenaient jusqu'à eux. Leur système de décor et leur technique de dessin s'en sont ressentis. Le tracé des hiéroglyphes pourrait servir à expliquer certains ornements de remplissage et même la structure si particulière des hommes sur les vases du Dipylon. Prenons, par exemple, des fragments de stèles égyptiennes trouvées à Tanis, dans une région qu'ont pu explorer les Grecs de très bonne heure (Fl. Petrie, *Tanis*, part. II,

pl. 3, n°s 83 et 85). Nous y remarquons au moins trois signes qui ont leurs correspondants sur les vases grecs géométriques : le zigzag horizontal (cf. *Arch. Zeit.*, 1885, p. 139; Kroker, *l. c.*, p. 106); l'homme debout, les deux bras levés symétriquement (cf. Rayet-Collignon, fig. 19 et pl. 1); le guerrier ayant l'aigrette en tête et à la main un arc de forme recourbée (cf. les vases du Louvre, A, n°s 519, 521, 556; voy. sur cette forme d'arc répandue chez les populations syriennes et égyptiennes *Rev. arch.* [Heuzey], 1890, XV, p. 147; *id.* [Maspero], p. 335). On pourrait également expliquer par des comparaisons avec l'Egypte presque tous les détails d'une curieuse représentation de déesse vue de face, entourée de fauves et d'oiseaux, avec un poisson qui monte le long de sa robe et auprès d'elle la tête de bœuf et le cuissot qui figurent si souvent parmi les offrandes égyptiennes (*Ephéméris arch.* [Wolters], 1892, pl. 10, n° 1; cf. Perrot, I, fig. 86, 194, 455, 465, 480).

Tous ces faits me paraissent significatifs. Je prie seulement qu'on n'exagère pas ma pensée et qu'on ne me fasse pas dire que je considère les peintures du Dipylon comme copiées d'après des modèles égyptiens. Je cherche seulement à déterminer la part qui peut revenir dans les monuments orientaux à l'éveil du dessin chez les Grecs, et surtout du dessin de la personne humaine. Ce dessin est, au fond, dans les vases du Dipylon, si peu naturel, si éloigné de la réalité concrète que je ne puis nullement le considérer comme naïf et spontané (Collignon, I, p. 77). Je crois que beaucoup de choses ont dû contribuer à le former et à lui donner une physionomie tellement particulière qu'elle frappe les yeux les moins prévenus. Les sujets sont très souvent pris dans la nature, même dans la vie familière, et c'est là un grand mérite, tout à l'honneur de ces peintres primitifs. Les animaux sont, en général, ceux qui vivaient en Grèce, l'oiseau, le bouquetin, le lièvre,

le chien, le cheval. Mais on peut en citer d'autres qui sont visiblement empruntés à l'Orient, comme le centaure ailé et le sphinx (*Ath. Mitth.*, 1893, p. 113, fig. 10; 1895, p. 119, pl. 3; cf. Perrot, III, fig. 412), ou comme le motif héraldique des deux animaux dressés de chaque côté d'un arbre (*Ath. Mitth.*, 1888, p. 302; cf. Rayet-Collignon, fig. 18).

Enfin l'exécution, le tracé des figures est toujours d'emprunt; l'imitation du travail sur les matières dures, métal, pierre, bois ou ivoire, peut seule expliquer la rigidité voulue du pinceau. Comment s'imaginer qu'un peintre, si barbare qu'il soit, arrive, en se posant en face du modèle vivant, à le rendre par une silhouette noire, opaque, où l'on ne voit rien des détails expressifs qui font la vie, ni œil, ni bouche, ni cheveux, ni vêtements? Remarquez que le modeleur de figurines procède tout autrement : il étudie la tête avec un soin relatif et y introduit des yeux énormes, parce qu'il juge avec raison que le regard condense en lui toute l'individualité; il laisse le corps en gaine informe, mais il s'attache aux ornements du vêtement, espérant racheter par ces détails son ignorance du modelé (*Jahrbuch*, 1888, p. 343, 344). Tout autre est la méthode du potier. On le voit user, pour construire un personnage, de contours qui accusent et exagèrent la symétrie géométrique du corps humain, puis supprimer complètement tout détail intérieur de physionomie, de musculature ou de vêtement. Il me semble qu'on peut surtout attribuer ce parti pris à l'imitation des produits industriels qui répandaient à profusion toutes sortes d'effigies animales et humaines, gravées dans des matières dures, presque toujours dans des dimensions petites et sans détails expressifs.

D. *Le centre de fabrication.* — Où ont été fabriqués les vases du style appelé Dipylon? L'aire géographique

qu'ils comprennent est étendue. On en a découvert à Théra et à Rhodes (ci-d. p. 123, 136), à Milo (Conze, *Zur Gesch. der Anfänge griech. Kunst*, pl. 3; Brongniart et Riocreux, *Descript. du Mus. de Sèvres*, pl. 13), à Chypre (Rayet-Collignon, fig. 18), en Italie (voy. Salle D), mais surtout en Béotie (ci-d. p. 238) et en Attique (Dumont, I, p. 93; *Jahrbuch* [Graef], 1893, p. 17 de l'*Anzeiger*). Les uns ont placé le centre de fabrication dans les îles ou même en Asie Mineure (Schliemann, *Tirynthe*, p. 82-83; Helbig, *Épopée*, p. 94). D'autres, tout en admettant qu'il convient de chercher l'origine de ce style du côté de l'est, supposent que l'Attique a produit elle-même les plus beaux et les plus importants spécimens du genre (*Jahrbuch* [Kroker], 1886, p. 112). D'autres encore considèrent l'Attique comme la patrie à la fois du style géométrique et de la céramique du Dipylon (*Jahrbuch* [Bœhlau], 1888, p. 355). On a voulu aussi distinguer deux groupes : l'un qui serait gréco-insulaire et où domine la forme de l'œnochoé répandue jusqu'en Italie (Salle D), l'autre attique, composé surtout des grands vases funéraires (*Ath. Mitth.* [Furtwaengler], 1881, p. 111).

Je crois, en effet, que l'ensemble de ces poteries n'est pas homogène et qu'il convient de mettre à part la fabrique funéraire dont les poteries colossales, avec leurs tableaux remplis de personnages, représentent l'apogée du genre. Cette catégorie, surtout localisée autour du Dipylon attique, est sans doute indigène, parce qu'elle est affectée à des rites locaux. On ne s'expliquerait guère que les Attiques fussent allés chercher au loin les vases qu'ils voulaient mettre sur les tombes de leurs morts. Ajoutons que ces vases sont souvent d'une taille et d'un poids qui devaient en rendre le transport difficile et périlleux. Les sujets mêmes sont attiques, car ils reproduisent les cérémonies que nous voyons sur les plaquettes de terre cuite et sur les

lécythes blancs du ve siècle (Salle L). Comment l'Attique, si petite et si faible à cette époque, sans commerce, sans armée, sans marine, presque sans nom dans l'histoire, a-t-elle pu avoir une céramique aussi extraordinairement avancée? J'imagine qu'elle a été dès ce moment et jusqu'à l'époque de Solon un centre surtout religieux, une sorte d'Éleusis archaïque, où les légendes mythiques s'étaient implantées avec force depuis des siècles, où les habitants, peu nombreux et peu riches, s'attachaient surtout à mettre en relief la haute antiquité et l'importance de leurs cultes et de leurs liturgies.

M. Graef remarque que dans les fouilles de l'Acropole d'Athènes, on a trouvé relativement peu de vases du style géométrique et que les fragments mycéniens y sont de deux tiers plus nombreux (*Jahrbuch*, 1893, p. 17 de l'*Anzeiger*). Pourtant il tient, lui aussi, pour l'origine attique et il explique cette anomalie par la destination funéraire des vases fabriqués au Dipylon, qui, par conséquent, ne pouvaient pas trouver place comme offrandes dans un sanctuaire.

En résumé, il y aurait donc lieu de placer en Attique la fabrication des grands vases funéraires, et ailleurs l'exécution courante des autres vases géométriques, mais il est difficile actuellement de désigner d'une façon plus explicite l'emplacement de ce dernier centre. On a parlé, sans preuves suffisantes, d'Argos ou de la Crète (Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vas.*, p. XII). Je suppose qu'il faut le chercher dans un milieu dorien, et plutôt sur le continent que dans les îles. On verra plus loin (p. 241) quels éléments d'information fournit à ce sujet la céramique béotienne.

E. *Les dates.* — Comment dater les vases du Dipylon? On a parfois soutenu (*Comptes rendus de l'Acad. des Inscript.*, 1895, p. 245) que cette céramique devait remonter à une époque extrêmement reculée et qu'on avait

tort de la placer après la période mycénienne. Cet avis résulte sans doute de l'impression causée par le dessin réellement sauvage des scènes qui figurent sur les grands vases funéraires. Cependant une telle proposition est insoutenable pour plusieurs raisons. 1° La céramique mycénienne connaît à peine, et seulement dans sa dernière phase, la représentation humaine. Le Dipylon marque à cet égard un progrès sensible, tout rudimentaires que soient ses essais. 2° La série du Dipylon s'enchaîne d'une part avec le mycénien, dont elle conserve quelques motifs ornementaux, et d'autre part avec les vases protoattiques qui marquent le développement continu des mêmes personnages et des mêmes sujets (*Jahrbuch* [Bœhlau], 1887, p. 33 et suiv.). Il est impossible de changer cet ordre sans détruire du même coup toute l'histoire céramique. 3° D'autres faits plus matériels prouvent la date relativement récente des vases géométriques; par exemple, la découverte d'armes de fer dans les tombes du Dipylon, la forme des bateaux à éperon qui dénote un état perfectionné de la marine de guerre (Collignon, I, p. 75), la présence d'inscriptions gravées ou peintes sur les poteries géométriques, tandis qu'elles font complètement défaut dans la période mycénienne (Graef, *l. c.*). Enfin les fouilles font savoir que sur les emplacements où se trouvent des couches de débris accumulés, les vases géométriques sont placés par-dessus les types mycéniens (Dœrpfeld, *Troja*, p. 112) ou mêlés aux représentants du dernier style mycénien (Furtwaengler et Lœschcke, p. xi).

La question de date générale étant réglée, pouvons-nous préciser davantage et dire dans quels siècles s'est développée la céramique du Dipylon? Si l'on admet avec nous que la révolution artistique qui s'accomplit en Grèce est due en grande partie à l'invasion des Doriens, nous rencontrons comme date supérieure le xiᵉ siècle avant notre ère. La limite inférieure est indiquée par

les vases ou fragments de vases à inscriptions qu'il est difficile de placer plus haut que la fin du VIIe ou même le début du VIe siècle (Graef, *l. c.; Ath. Mitth.* [Furtwaengler], 1881, p. 107; 1893 [Studniczka], p. 225). Mais dans ces problèmes délicats de chronologie céramique, il faut bien distinguer la floraison d'un type et ce qui en est la prolongation à travers les âges (ci-d. p. 84). Nous pouvons déterminer à peu près quand commence un système de décoration; il est toujours très difficile de dire quand il finit. Je ne crois donc pas que la fabrication des vases géométriques puisse se placer normalement dans une période aussi longue. Admettons qu'il y ait eu des survivances jusqu'au VIIe ou même jusqu'au VIe siècle. Le point culminant de la fabrication n'en sera pas moins placé avec plus de vraisemblance au VIIIe siècle, attendu que tout le VIIe est occupé par le développement de la céramique rhodienne et corinthienne (ci-d. p. 138, 149, 156; cf. *Ath. Mitth.* [Brueckner et Pernice], 1893, p. 135-137). Ce qui reste alors de géométrique est une survivance attardée, comme plus tard la peinture des vases à figures noires se continuera dans le Ve siècle, tout entier consacré aux figures rouges (Salle F).

M. Kroker avait cru trouver une date plus précise pour les peintures du Dipylon en invoquant le texte de Thucydide (I, 13, 5) qui signale la construction des trières comme une invention des Corinthiens vers l'an 704. Or ces trières seraient les navires à éperon des grands vases funéraires (*Jahrbuch*, 1886, p. 108-109). Mais M. Pernice a réfuté cet argument (*Ath. Mitth.*, 1892, p. 285) en faisant remarquer que les navires reproduits sur les vases sont tout au plus des dières (navires à deux rangs de rames), ou même de longues chaloupes à un seul rang de rameurs. M. Cartault avait depuis longtemps fait la même démonstration (*Mon. publ. par l'Ass. des ét. gr.*, 1882-1884, p. 34-58). Par

conséquent, les peintures du Dipylon représentent un état de la marine grecque antérieur à l'invention de la trière (je ne puis admettre avec M. C. Torr (*Revue arch.* 1891, II, p. 25) que le texte de Thucydide nous oblige à placer la date des navires à éperon après 664) et nous sommes ainsi ramenés à admettre la date du VIIIe siècle pour la fabrication attique des grands vases, celle du IXe et peut-être du Xe pour les phases antérieures, c'est-à-dire pour le style géométrique pur.

DESCRIPTION

I. — Vases trouvés en Mégaride.

495-501. — Petits vases façonnés à la main, d'une pâte grossière et épaisse. Le plus ancien, en forme d'hydrie (495) rappelle les produits d'Hissarlik (ci-d. n° 6) par son aspect de haute antiquité, par les mamelons saillants sur la panse, par les zigzags incisés dans une argile mal épurée. Quelques-uns (499-501) ont l'air d'avoir servi de jouets à des enfants (comparez *Olympia*, IV, *die Bronzen* [Furtwaengler], p. 200, pl. 69, n° 1294). On les dit trouvés à Mégare; je les place ici à côté des vases similaires trouvés en Attique.

II. — Vases trouvés en Attique.

A. *Poteries non peintes avec ou sans décor incisé* (voy. p. 213).

502-504. — Œnochoés de forme ancienne, faites au tour. L'argile reste brute, sans couverte, pourvue par-

fois d'un décor sommaire en zigzags incisés. Cette poterie est assimilable aux vases phéniciens par la technique et par la forme (p. 72), mais elle doit être indigène.

505-506. — Vases analogues avec une couverte rouge, formée d'un enduit ou d'une argile plus fine qui s'écaille.

B. *Poteries peintes à décor noir lustré* (voy. p. 214).

507-509. — Vases à décor géométrique simple. On remarquera l'aspect brun, tirant sur le jaune, de toute cette série. La terre est, en réalité, d'un rouge pâle; la coloration de surface est due à une préparation, à l'emploi d'un certain lustre transparent qui permettait de peindre directement sur l'argile, sans l'intermédiaire d'une couverte épaisse, blanche ou noire (ci-d. p. 144).

La coupe plate à poignées horizontales (509) est une pièce soignée, de bon style (publ. par Rayet-Collignon, fig. 17). On y remarque le svastika ou étoile à quatre rayons coudés dont le sens et l'origine ont donné lieu à d'interminables discussions (Schliemann, *Ilios*, trad. Egger, p. 517-529; je crois, pour ma part, que le svastika a pu naître spontanément et être produit en différents pays par des causes différentes; on aurait donc tort de le considérer comme un symbole religieux ayant un sens unique). L'aspect général est celui d'une broderie ou d'un tissu recouvrant entièrement le vase; c'est ce qui établit une différence entre le géométrique du Dipylon et le géométrique spontané ou universel (ci-d. p. 219).

510-511. — Œnochoés où apparaissent les oiseaux d'eau dans le décor géométrique. Ces animaux sont eux-mêmes d'une structure rigide et en quelque sorte mé-

tallique (ci-d. p. 216). La forme de l'œnochoé est typique pour la période primitive; on est obligé de soutenir par un contrefort l'anse plate que sa longueur excessive rend trop fragile. Les mamelons saillants sur la panse indiquent une suture avec les âges précédents (comparez le n° 262 de Santorin).

512. — Amphore du même groupe, avec file d'oiseaux dans une métope. Le végétal, représenté par une zone de feuilles lancéolées, est stylisé d'une façon toute géométrique (ci-d. p. 216). La couleur noire est en partie rougie, accident fréquent dans cette série.

513. — Amphore de style plus négligé, de terre plus pâle et plus lourde. Je considérerais sans hésitation cette pièce comme béotienne si elle était pourvue de l'engobe blanc (voy. p. 239).

514. — Grand cratère à couvercle surmonté d'un bouton en forme de petite œnochoé. Chevaux isolés dans des métopes. Sous une anse, une biche; sous l'autre, une laie avec deux marcassins (publ. par Stackelberg, *Graeber der Hell.*, pl. 9; Brongniart, *Traité des arts céramiq.*, *Atlas*, pl. 2, fig. 14). Il a été trouvé au Dipylon d'Athènes et rapporté de Grèce par Fauvel, consul de France sous le premier Empire. C'est un des monuments les mieux conservés et les plus importants de ce groupe. On remarquera que les dessins placés sous les anses se détachent sur un fond d'argile nue, débarrassée de tout ornement, tandis que le reste de la poterie est recouvert de dessins géométriques. C'est un pas vers une esthétique nouvelle. Un autre détail prouve que le vase appartient à une époque relativement récente : les méandres portent des retouches blanches (ci-d. p. 216). Par sa taille et par le fini de l'exécution, cette poterie pourrait peut-être appartenir au groupe suivant des σήματα funéraires.

C. *Poteries funéraires de fabrication attique* (voy. p. 229).

515. — Fragment de grande amphore funéraire, à décor géométrique pur (du moins dans ce qui reste sur le morceau conservé). On remarquera l'emploi du compas, prouvé par le tracé de cercles concentriques dont le centre est marqué par un petit trou.

516. — Grande amphore funéraire (ci-d. p. 213; vue d'ensemble dans le *Bull. des Musées*, 1892, p. 437, fig. 21). Sur le col, zone de biches paissant; au centre de la panse, exposition du mort sur son lit entouré de pleureuses debout et assises; une d'elles tient un petit enfant sur ses genoux. Sous chaque arcade de l'anse gauche, une grande rosace entre deux oiseaux becquetant le sol.

517. — Grand cratère funéraire (ci-d. p. 213; vue d'ensemble publiée dans le *Bull. des Musées*, *l. c.*, p. 435, fig. 20, les détails par Rayet-Collignon, fig. 19 et 20). Au centre de la panse, exposition du mort sur un lit de parade, entouré de pleureuses assises et debout; à droite et à gauche, un char attelé de deux chevaux et monté par un guerrier accompagné de son aurige. Dans une seconde zone, une file de chars semblables. Sous la double arcade de l'anse droite, un navire à éperon entouré de quatre oiseaux et de quatre poissons qui figurent la mer. Bien que ce vase soit très endommagé, c'est un des exemplaires les plus beaux qui existent de ces grands monuments d'argile placés sur les tombeaux des riches citoyens dans la nécropole attique du VIIIe siècle (ci-d. p. 214, 217). Le vase lui-même pouvait contenir l'eau destinée aux libations. On peut comparer, au Louvre, un cratère

monumental de pierre qui s'élevait près du sanctuaire d'Amathonte dans l'île de Chypre (voy. Salle IV du rez-de-chaussée).

M. Brueckner (*Ath. Mitth.*, 1893, p. 152), pour expliquer la relation de la scène funéraire avec les épisodes guerriers qu'on voit auprès, a supposé qu'on plaçait ces monuments sur les tombes des Athéniens appartenant à la catégorie des ἱππῆς, qui devaient à leurs frais s'équiper et fournir des vaisseaux à l'État. C'est une hypothèse ingénieuse, mais elle laisse encore place à bien des doutes.

On étudiera sur ce vase la structure si particulière des personnages (ci-d. p. 226), le manque absolu de perspective, analogue à celui des dessins égyptiens, qui fait voir le baldaquin du lit vertical, tandis qu'il doit être en réalité horizontal et porté par quatre pieds au-dessus du mort, la forme mycénienne du bouclier des guerriers (p. 185), la construction savante des bateaux (p. 232), celle des chars (Saglio, *Dict. des Antiq.*, I, p. 1636), etc. C'est un véritable album qui ressuscite de la façon la plus naïve et la plus expressive la vie attique dans une période à peu près contemporaine d'Homère.

518-560. — Fragments de grands vases funéraires analogues, avec représentations de morts exposés sur leur lit, de chars, de guerriers, d'archers, de bateaux. Sur l'un d'eux (519), on voit une bataille avec des blessés, des cadavres entassés ou jonchant le sol. On remarquera la forme de l'arc en bois contourné (ci-d. p. 227). Les dessins de bateaux ont été publiés par M. Cartault (*Mon. grecs*, 1882-1884, p. 44-57, pl. 4), puis par M. Cecil Torr (*Rev. arch.*, 1894, II, p. 16-26; cf. l'étude de M. Pernice, *Ath. Mitth.*, 1892, p. 285-306).

Toute cette série (515-560) a été trouvée au Dipylon d'Athènes et est entrée au musée en 1884.

IX. — Vases de Béotie.

LIVRES A CONSULTER : *Jahrbuch*, 1888, p. 325-364 (Bœhlau) ; — *Mon. et Mém. publ. par l'Acad. des Inscript.*, *Fondation E. Piot*, I, p. 21-42 (Holleaux). — Il en sera question aussi dans le tome VII de *l'Hist. de l'Art* de MM. Perrot et Chipiez (en préparation).

HISTORIQUE

La Béotie a connu, comme l'Attique, la production des poteries primitives, façonnées à la main et sommairement décorées de quelques incisions, sans traces de couverte ni de couleurs. Ce n'est point pour cette catégorie commune à toutes les régions qu'il serait nécessaire d'ouvrir un chapitre spécial aux vases béotiens. L'art local est représenté par une série beaucoup plus intéressante qui prend place à côté du groupe précédent. On ne peut pas dire que c'est une simple succursale ou une descendance du Dipylon. On y démêle les éléments d'un style original, dont l'étude n'est pas sans importance pour nous éclairer sur la formation du style géométrique en Grèce.

L'argile de ces vases est remarquablement épaisse et lourde. Elle est d'un grain lâche, assez mal épurée, et l'on y trouve souvent des petits éclats de calcaire blanc. On aurait tort cependant de considérer ce détail comme une marque suffisante pour distinguer un vase béotien des autres (Bœhlau, p. 317), car j'ai remarqué qu'il existe aussi sur les grands vases funéraires du Dipylon. La terre est d'un ton rougeâtre, plus pâle que celle du Dipylon, et la surface entière a

été recouverte par un enduit blanc, plus ou moins tenace, sur lequel on a peint en noir. C'est là ce qui caractérise en particulier les vases béotiens : ils appartiennent à la technique de peinture sur couverte blanche, opposée à l'école de peinture directe sur l'argile qui se développera de plus en plus et finira par éclipser sa rivale (*Bull. de corr. hell.*, 1890, p. 378). Il n'est pourtant pas démontré que tous les vases géométriques de Béotie, sans exception, portent une couverte blanche ; elle est usitée surtout dans la catégorie des vases dits « de transition » qui se placent à la suite du Dipylon (Holleaux, p. 29 et suiv.).

La couleur employée est le noir, avec quelques retouches de rouge et plus rarement de blanc. Le noir ressemble à celui du Dipylon, mais moins beau et plus terne (Bœhlau, p. 327-328). On a remarqué une seule fois l'emploi de l'incision pour faire l'œil d'un oiseau (*id.*, p. 328).

Certaines formes sont spéciales à la Béotie, surtout la coupe sans pied, sorte de jatte profonde, munie de plusieurs anses horizontales ou de quelques tenons formant poignées (*id.*, p. 330-334), et la coupe à pied massif, parfois percé de petites ouvertures (*id.*, p. 336-338, pl. 12). Sur 72 vases connus on compte 55 coupes (*id.*, p. 328).

Le décor est géométrique, mais il annonce très visiblement l'introduction des éléments floraux qui vont foisonner dans la céramique rhodienne et corinthienne du VIIe siècle (ci-d. p. 162, 170). L'élément géométrique rappelle celui du Dipylon et pourtant il ne lui est pas identique. On y voit les zigzags, les dents de loup, les svastikas, les oiseaux géométriques, mais on n'y rencontre pas le méandre, le losange accosté de quatre triangles, la rosace à quatre pétales lancéolés, les petits cercles juxtaposés et réunis par des tangentes (Bœhlau, p. 346 ; Holleaux, p. 40). Par contre, on y remarque

certains signes qui n'ont pas de correspondants en Attique, comme l'étoile à rayons brisés (Bœhlau, p. 352; Holleaux, p. 41), comme le lacis curviligne en forme de serpent ou de chenille poilue (*Gazette arch.*, 1888, pl. 26, nº 4), ou comme les longues arêtes placées à la base de la poterie (Bœhlau, fig. 2, 4, 7), qui passeront chez les protoattiques (*Jahrbuch*, 1887, pl. 4) et deviendront classiques au VIᵉ siècle (Salles E, F). L'élément floral a un caractère de vérité et de réalisme qui l'éloigne du géométrique pur pour le rapprocher des formes mycéniennes et orientales (Bœhlau, fig. 1, 3, 4, 5, 8, 10, 15, 20, 24). Il prépare visiblement le décor des Ioniens et des Corinthiens; il réalise déjà l'élégante palmette à pétales éployés au-dessus d'un double enroulement (*id.*, fig. 10, 15) qui sera le type favori des peintres attiques du Vᵉ siècle (Salle G).

Les représentations animales sont peu nombreuses et se réduisent à un choix très restreint : l'oiseau volant, où M. Bœhlau veut reconnaître un aigle (*id.*, p. 329, fig. 3, 4, 6, 9, pl. 12), et l'oiseau d'eau posé, oie ou canard (*id.*, fig. 7). On y sent un effort pour détailler la structure de la bête qui est en progrès marqué sur le dessin géométrique. Les quadrupèdes et les figures humaines ne manquent pas absolument, comme on le croyait (*id.*, p. 350); mais ils sont encore fort rares (ci-d. nº 575).

Tous ces éléments contribuent à donner aux vases béotiens une physionomie particulière; aussi s'accorde-t-on généralement à admettre l'existence d'une fabrique régionale. D'ailleurs la majeure partie de ces poteries a été découverte à Thèbes (*id.*, p. 326), ce qui est un indice de plus, sans avoir la valeur d'un argument décisif.

S'il y a une fabrique béotienne, en quoi se rapproche-t-elle de la fabrique attique et pourquoi en diffère-t-elle? Qu'il y ait eu des importations du Dipylon

en Béotie, c'est un fait incontestable. On a trouvé des vases du pur style géométrique dans les mêmes tombeaux que les vases béotiens (*id.*, p. 351-353; Holleaux, p. 38). Par conséquent, la pénétration des deux fabriques étant reconnue et le style béotien ayant un aspect plus « moderne » que celui du Dipylon, il s'ensuit que celui-ci a la priorité sur le groupe béotien et a dû l'influencer (Holleaux, p. 38). Mais, d'autre part, comme il y a dans cette céramique béotienne des traits originaux, étrangers au Dipylon, on s'est demandé si elle n'attestait pas l'existence d'un géométrique local, très ancien, si, en un mot, la Béotie n'a pas été le berceau du style géométrique pur, dont le Dipylon attique ne serait que le perfectionnement, dont les vases béotiens « de transition » représenteraient la décadence et l'évolution finale vers le système corintho-ionien.

Cette hypothèse, présentée par M. Bœhlau (p. 345-351), a été reprise avec plus de force par M. Holleaux qui, dans ses fouilles au temple d'Apollon Ptoïos en Béotie, a recueilli de nombreux spécimens du géométrique béotien primitif : formes de coupes, de grands cratères et de canthares; ornementation maigre, monotone et clairsemée; combinaisons linéaires appartenant au genre le plus simple, zigzags, losanges, triangles et rectangles, groupes de cercles concentriques; çà et là quelques figures d'oiseaux, rarement des quadrupèdes, presque jamais de personnages (Holleaux, p. 40; voy. aussi les fragments du même style recueillis à Orchomène par M. de Ridder, *Bull. corr. hell.*, 1895, p. 179-181).

Ces faits paraîtront importants pour l'histoire du style géométrique, si l'on se souvient que la Béotie est précisément le premier pays grec qui ait eu à subir le contact et la loi des envahisseurs doriens (ci-d. p. 218). Les découvertes de M. Holleaux sont encore inédites,

et nous devons attendre la publication des poteries du Ptoïon pour savoir ce qu'on en peut tirer définitivement. Constatons seulement qu'il y a là l'espoir d'une clarté nouvelle jetée sur les origines du dessin hellénique et que cette solution, si elle est exacte, confirmerait les conclusions du précédent chapitre (p. 230).

La date des vases thébains peut être difficile à fixer en chiffres; mais la chronologie n'en est pas douteuse par rapport aux autres groupes céramiques. Par l'emploi d'une triple polychromie, par l'apparition de l'incision naissante, par le style des animaux et des personnages, ils forment, à côté des poteries protoattiques, le trait d'union entre les grands vases funéraires du Dipylon et la céramique protocorinthienne et rhodienne (Holleaux, p. 32, note 3; p. 35, note 1). Par conséquent, j'en placerais l'époque vers la fin du VIIIe siècle et au plus tard dans la première moitié du VIIe (cf. Holleaux, p. 34).

DESCRIPTION

I. *Vases sans peinture à décor incisé* (voy. p. 238).

561-562. — Petits vases faits à la main, en forme de pots à couvercle, accouplés deux à deux, mais non communiquants. Terre grossière, sans couverte, décorée de zigzags, dents de loup et courbes régulières au moyen d'une roulette dentelée. C'est la poterie primitive et locale telle qu'on la trouve partout en Grèce et dans les îles (ci-d. nos 495 et suiv.; cf. *Jahrbuch*, 1895, p. 32, no 8 de l'*Anzeiger; Journ. of. hell. stud.*, 1884, p. 54-56, fig. 10-13).

II. *Vases du style du Dipylon trouvés en Béotie* (voy. p. 241).

563-565. — Pyxis dont les couvercles s'ajustaient au moyen de ficelles passées dans des trous correspon-

dants (cf. *Odyss.*, VIII, 443 et suiv.). L'une (563) a été publiée (*Gazette arch.*, 1888, pl. 26, n° 1). L'argile plus légère et plus serrée, la couleur plus foncée de la terre, le noir plus brillant, les dessins eux-mêmes montrent qu'il s'agit d'importations, et non de poteries indigènes (Holleaux, p. 38, note 1).

566. — Cette petite hydrie avec oiseaux géométriques se rapproche davantage des exemplaires béotiens. Pourtant elle n'a pas d'engobe blanc visible qui permette de la classer avec certitude dans ce groupe (Holleaux, *l. c.*).

567. — Grande pyxis dont le couvercle, orné de quatre petits chevaux formant poignée, était fixé au moyen de liens passant dans des trous (publié dans *Gaz. arch.*, 1888, pl. 26, n° 5). La forme et la technique révèlent le style du Dipylon sans mélange (Holleaux, *l. c.*).

568. — Grande œnochoé avec serpent en relief modelé sur l'anse; de chaque côté du col, deux lutteurs dans une métope; sur la panse, des oiseaux et une zone de cercles concentriques. M. Holleaux (*l. c.*) suppose ici un exemplaire béotien copié exactement sur un modèle du Dipylon; il me paraît plus simple d'y voir un produit importé (publié dans *Gaz. arch.*, 1888, pl. 25).

III. *Vases à engobe blanc fabriqués en Béotie* (voy. p. 239).

569-571. — Coupes sans pied, munies d'une seule anse horizontale avec quelques tenons saillants, plus souvent de quatre petites anses horizontales (comparez les coupes chypriotes, n°s 111, 112, et la coupe plate du

Dipylon, n° 509). Le décor ordinaire est l'oiseau volant qui rappelle, avec une régularité plus géométrique, celui de Mycènes (Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Thongef.*, pl. 9, 10). Deux nouveautés importantes sont le retour au décor floral sous une forme qui respecte beaucoup mieux la structure naturelle des feuilles et des pétales, et l'introduction d'une triple polychromie noire, rouge et blanche (n° 571). On peut voir là aussi une survivance de l'art égéen. Comparez les rosaces peintes sur une porte de tombeau mycénien (*Ephéméris arch.*, 1891, pl. 1) et les rosaces de la céramique du quatrième style (*Myk. Vas.*, pl. 37, 38). Ce sont ces éléments qui, remis en honneur et développés par l'art ionien, produiront la céramique de Rhodes et de Corinthe (voy. Salle E). L'intérieur des coupes est généralement enduit de blanc et orné de larges cercles noirs.

572-573. — Coupes à pied haut et massif. Décor d'oiseaux géométriques (n° 572) ou de larges rosaces à pétales alternativement blancs et noirs (n° 573; publié dans *Gàz. arch.*, 1888, pl. 26, n° 2) et de palmettes à double volute qui sont directement issues du système mycénien (cf. Perrot, VI, fig. 361).

574. — Hydrie à décor d'oiseaux géométriques (publié dans *Gaz. arch.*, *l. c.*, n° 4). La forme est très semblable à celle des hydries protoattiques (*Jahrbuch*, 1887, pl. 4) avec plus de lourdeur. On y remarque des survivances fort anciennes, comme les mamelons sur l'épaule du vase (ci-d. p. 121). On y voit les ornements distinctifs de l'étoile à rayons brisés et du long serpent poilu (ci-d. p. 240). Mais cet exemplaire prouve qu'on a tort de compter le lacis curviligne à arcades renflées et la rangée de feuilles isolées parmi les types du Dipylon qui manquent au géométrique béotien (Bœhlau, p. 346; Holleaux, p. 40).

575. — Hydrie à représentation funéraire. Ce vase est le premier exemplaire béotien qui offre une scène développée avec personnages. On y reconnaît le sujet cher aux Attiques, l'exposition funéraire. La femme debout à droite qui tient un éventail au-dessus du cadavre doit être la mère; une jeune fille, assise sur le bout du lit, tire la morte par le bras et, s'arrachant les cheveux de l'autre main, semble parler à la défunte et lui adresser des reproches, suivant la coutume des *voceri* encore en usage en Corse et dans certains pays orientaux. Les personnages plus petits, placés devant le lit, sont les enfants de la famille. A droite et à gauche, des pleureuses font les gestes rituels de lamentation en ouvrant la bouche pour chanter. Toutes ces femmes sont vêtues, et pourtant le peintre a indiqué leurs seins comme si elles étaient nues. Ce détail me paraît trancher la question pendante au sujet des prétendues femmes nues du Dipylon (ci-d. p. 226). Au-dessus du lit, on voit des guerriers qui, au lieu de former une zone distincte comme dans les exemplaires du Dipylon, apparaissent mêlés à la scène funéraire dans une sorte de composition incohérente. Au revers, deux chevaux sont affrontés de chaque côté d'une sorte de stèle demi-circulaire, ornée de motifs géométriques. Je crois que c'est le tombeau lui-même, et l'on remarquera combien cette forme rappelle celles de Mycènes et de l'Italie (Schliemann, *Mycènes*, fig. 142, 145; Martha, *l'Art étrusque*, p. 368-372; pour les stèles de pierre sans décor trouvées au Dipylon, voy. Brueckner et Pernice, *Ath. Mitth.*, 1893, p. 92, 153-154). C'est encore une preuve de suture entre les deux époques mycénienne et dorienne.

Le style de ces dessins montre combien les vases béotiens sont voisins du protoattique; on y voit se perfectionner, si l'on peut parler ainsi d'images encore grotesques, la structure humaine, s'y introduire les

détails expressifs comme l'œil, la bouche, les cheveux, les doigts des mains, les vêtements (comparez *Jahrbuch*, 1887, pl. 3, 4, 5). Le progrès d'ensemble est très réel; mais le style de l'école locale est lourd et négligé. On y sent la copie rapide de modèles meilleurs.

IV. *Vases en forme d'animaux.*

576. — Vase en forme de sphinx. Nous avons dit plus haut (p. 141) pourquoi le sphinx grec est féminin. C'est un des plus anciens exemples dans la Grèce continentale d'une céramique que nous connaissons déjà par Chypre, Rhodes et Corinthe (ci-d. p. 106, 167, 171). Le choix du sujet prouve un goût pour l'orientalisme dont nous avons déjà signalé maints indices (p. 225). La technique est, à peu de chose près, celle des vases précédents; seulement on a laissé le corps en rouge en indiquant le pelage par un pointillé blanc et, au contraire, on a peint tout le devant de l'animal et sa tête en blanc pour appliquer par-dessus des ornements rouges d'un style plus curviligne que géométrique. Cet objet pourrait être de date un peu plus récente que les vases.

CONCLUSION

Le lecteur qui aura suivi jusqu'au bout ces analyses comprendra combien l'histoire des origines du dessin contient de problèmes délicats et complexes. Si nous n'avons pas réussi à lui faire partager toutes nos convictions, nous lui aurons du moins indiqué les points en litige et les solutions à peu près acquises. Nous voudrions avant tout lui avoir démontré l'utilité des vases peints pour l'éclaircissement des questions historiques et artistiques qui concernent la Grèce naissante. On peut même voir les choses d'un peu plus haut et essayer de dégager de cet ensemble quelques lois simples qui président d'une façon générale à la formation des arts du dessin.

I. *Le dessin géométrique et le dessin naturaliste.* — Quand on étudie l'ornementation des peuples primitifs, on est frappé de voir que les premiers éléments du dessin ne sont pas dus à l'imitation de la nature. Partout le désir de décorer une poterie conduit à des combinaisons de lignes et de points qui ne correspondent à aucun objet existant. Qu'il s'agisse d'un Péruvien, d'un Polynésien, d'un Troyen ou d'un Chypriote, le fait est le même. Il y a là une phase nécessaire, inéluctable, par laquelle toute race humaine a passé et passe encore aujourd'hui, dès que s'éveille chez elle le sens esthétique. Ce dessinateur primitif est comme isolé en lui-même; le monde extérieur ne l'occupe pas. Il trace, au pinceau sur le vase ou avec une pointe dans l'argile molle, des lignes droites,

brisées ou courbes, que son cerveau imagine et se complaît à reproduire indéfiniment. C'est seulement après cette espèce de prélude pour essayer la force de son instrument qu'il songera à regarder autour de lui et cherchera des modèles parmi les objets environnants. Nous avons vu (p. 78) que, dans cette seconde phase, le sens plastique se développe souvent avant le sens pictural : le vase prend une forme animale ou humaine. On observe le même fait dans les céramiques américaines. Pour la décoration picturale, on constate une timidité beaucoup plus grande, parce que les conventions du dessin sont nombreuses et difficiles à trouver. L'artiste, comme rebuté par les périls de sa tâche, se dérobe sans cesse aux études réelles et concrètes pour retourner à ses spéculations personnelles. La décadence du style mycénien est caractérisée par la transformation des motifs végétaux en combinaisons curvilignes géométriques. Mais tant que le potier n'aura pas franchi ce degré, il restera en deçà de la borne qui marque la différence entre l'ornemaniste et le peintre. Au contraire, cet effort une fois produit, l'artiste est né; il peut aborder n'importe quel sujet. Que ce soit l'imitation de ses ustensiles usuels, de ses nattes de jonc tressé ou de ses tissus, comme au Dipylon, que ce soit l'imitation du feuillage et des moindres zoophytes, comme dans la céramique égéenne, que ce soient les animaux supérieurs comme le cheval et le taureau, que ce soit enfin l'homme lui-même, la route est tracée qui mène des plus humbles essais aux véritables œuvres d'art. Le dessinateur ne cherche plus en lui-même les impulsions qui guident sa main; il se contraint à faire ce qu'il voit et non plus ce qu'il imagine; il consent à se plier aux caprices des formes infiniment variées de la nature, et de ce jour commence pour lui une lutte sans trêve ni repos.

Cette simple considération explique pourquoi tant

de peuples n'ont pas eu de destinée artistique. Ils se sont enfermés dans le dessin linéaire qui aboutit, en quelque sorte, à une impasse. Ceux qui l'ont poussé au plus haut degré, les Arabes, ont été condamnés eux-mêmes à la monotonie et à la stérilité. On s'étonne que les Péruviens, les Mexicains, les Kabyles produisent des poteries identiques à celles des Grecs de Chypre. On s'étonne que l'art de l'Europe centrale, de la Germanie, de la Suède, de l'Angleterre et de la Gaule ait des parentés surprenantes avec le style mycénien. Pourtant rien n'est plus naturel. Mais dans ces régions l'art ornemental s'est endormi au milieu des combinaisons schématiques de lignes et y a somnolé pendant plus de vingt siècles. L'honneur des Grecs est d'en être sorti très rapidement. Ils ont passé par là comme tous les peuples à l'état primitif, mais ils n'y ont pas séjourné. De très bonne heure, on voit à Santorin et ailleurs l'attention des dessinateurs tournée vers la vie réelle. Ce sont les éléments simples du monde animé qui les attirent, les végétaux, un rameau ou même une feuille. Mais l'éveil est donné; de ce germe va éclore toute la magnifique floraison de la peinture hellénique, et après elle tout l'art moderne.

Que donne au contraire le dessin géométrique? De l'alliance du curviligne et du rectiligne, les Grecs, entre le xe et le viie siècle, ont tiré à peu près tout ce que peuvent produire les combinaisons linéaires. On a pu, après eux, perfectionner ces groupements et les compliquer encore, mais on n'a rien inventé et, dans le domaine ornemental, nous vivons aujourd'hui sur des formules qui datent de trois mille ans. En résumé, le dessin géométrique, spontané et subjectif, est stérile; le dessin naturaliste, réfléchi et objectif, est fécond. On peut mesurer la puissance artistique d'une race d'après la part qu'elle fait dans ses œuvres à l'un ou à l'autre de ces deux éléments.

II. *La hiérarchie des genres.* — La formation du dessin grec nous fait connaître un autre principe. L'artiste primitif, quand il se place en face de la nature, ne va pas tout d'abord, comme on pourrait le croire, aux sujets compliqués et difficiles; il ne s'attaque pas à ses pareils ni même aux animaux qui l'entourent. Si son ambition est grande, sa main est trop maladroite et la difficulté ou, pour mieux dire, l'impossibilité même opère une sorte de sélection naturelle dans le choix des sujets. Il est remarquable que l'immense majorité des peintures égéennes ignore absolument les représentations animales et humaines. J'ai noté plus d'une fois (p. 133, 143, 190, 231) que la main de l'artiste semble graduer ses efforts, se confiner d'abord dans l'étude du végétal, puis s'attaquer aux animaux inférieurs les plus rapprochés de la vie végétative, pour monter comme par degrés jusqu'aux quadrupèdes et jusqu'à l'homme.

La raison en est simple. Graveurs sur métal ou peintres sur argile, tous ces dessinateurs ont été dominés par les immenses difficultés que présente le rendu de la nature vivante. Qu'on veuille bien réfléchir qu'ils ne pouvaient reproduire ni la grandeur, ni le volume, ni la couleur des corps, ni les relations de distance entre eux. Science des proportions, modelé, perspective, tout leur manquait. Il a fallu conquérir chacune de ces connaissances pas à pas, trouver par de patientes observations toutes les conventions qui remplacent pour l'œil la réalité concrète des choses. De là cette marche lente du dessin grec sur une route hérissée de difficultés; marche réglée par l'élimination provisoire des problèmes les plus ardus, afin de reporter tous les efforts sur les points plus aisés à vaincre. Ce *processus* méthodique n'est certainement pas issu d'un parti pris raisonné; il a été inconscient, mais d'autant plus inflexible qu'il était fatal et imposé par la nécessité des choses.

On a contesté cette idée en comparant le dessin des peuples primitifs à celui des enfants, qui ne graduent pas instinctivement leurs exercices avant d'arriver à faire des maisons, des bateaux et des bonshommes. J'ai répondu à cette objection (*Bull. de corr. hell.*, 1893, p. 231) en faisant remarquer que les enfants ont aujourd'hui sous les yeux, dès leur naissance, une foule de livres et d'albums qui leur présentent des modèles graphiques tout formés. Quand ils dessinent, c'est déjà de mémoire et non d'après nature. Le cas est différent pour le Grec primitif qui, réellement isolé, se sentait trop faible pour reproduire des formes naturelles compliquées. Il ne lui restait d'autre ressource que d'en séparer instinctivement les éléments et de s'élever peu à peu du simple au composé.

Nous verrons que cette loi n'abdique pas ses droits, même au temps où les dessinateurs sont beaucoup plus expérimentés. On peut souvent reconnaître la date d'un vase, ou du moins son rang dans un groupe céramique, d'après la place qu'y occupent les ornements géométriques et les zones d'animaux par rapport aux figures humaines. On voit se former là une nouvelle hiérarchie qui réunit dans une même composition des stages différents de l'art du dessin, en les classant dans un certain ordre qui laisse la plus belle place au genre le plus nouveau et le plus difficile. M. Murray a déjà indiqué très justement cette hiérarchie (*Rev. arch.*, 1882, II, p. 343) dont les vases corinthiens et les sarcophages de Clazomène nous fourniront des exemples typiques (Salle E).

III. *L'art spontané et l'art par contact.* — Les confusions les plus regrettables naissent en archéologie, lorsqu'on méconnaît la différence de ces deux forces agissantes. Avant de conclure que des formes identiques prouvent un contact entre deux races, il faut s'assurer

que l'objet en question n'est pas de structure assez simple pour être créé spontanément par le cerveau humain. Bien que l'idole plate d'Hissarlik à double échancrure aux flancs (Perrot, VI, fig. 326) ressemble d'une façon extraordinaire aux corps de violons peints en rouge sur les boutiques de nos luthiers modernes, personne ne songera à en tirer des conclusions historiques. Pour rester dans le domaine archéologique, on ne s'épuise pas non plus l'esprit à chercher la raison des ressemblances entre les vases péruviens et les vases chypriotes (Perrot, III, p. 725-728), parce qu'on sait qu'il n'y a pas eu de contact entre les deux peuples. Mais, par exemple, on s'ingéniera à comparer avec les dessins mycéniens quelques courbes grossièrement figurées sur des dalles bretonnes (S. Reinach, *Revue arch.*, 1893, I, p. 91; l'*Anthropologie*, 1893, p. 713). Ce n'est pas sur le compte de « Sa Majesté le Hasard » (*Anthrop.*, 1894, p. 22, 185) que nous mettons ces coïncidences, mais bien au contraire à l'actif d'une loi impérieuse qui régit tous les peuples dans la période du dessin primitif. Une force fatale les enferme tous dans le même cercle et leur fait retrouver les mêmes combinaisons, les mêmes tracés linéaires. Les origines du dessin curviligne et du dessin rectiligne ne sont pas ailleurs que dans le cerveau même des races qui les ont pratiqués; elles n'ont pas eu besoin de maîtres pour les apprendre. Aujourd'hui encore, beaucoup de sauvages créent à leur usage un décor qui est aussi vieux que l'humanité (voy. le décor des poteries néo-calédoniennes dans l'*Anthropologie* [Glaumont], 1895, p. 44-46, analogue à celui de la céramique troyenne ou chypriote).

Cette sorte de déterminisme artistique ne se vérifie pas seulement dans l'histoire du dessin. Il existe en sculpture, et M. S. Reinach a fort bien démontré tout ce qu'il y a d'inexpressif et d'impersonnel dans la formation des premiers gestes donnés aux statuettes

primitives (*Anthropologie*, 1895, p. 293-295, 301, 311), les rapports qu'on peut leur trouver avec des types classiques étant purement accidentels. En bien des cas, comme il le dit, l'explication *monogéniste*, qui consiste à ramener à un centre unique de diffusion une quantité de types trouvés en divers points éloignés, est erronée. Nous avons même la preuve de rencontres, qui en art, sont beaucoup plus étonnantes que la reproduction similaire de quelques courbes ou de quelques lignes entrecroisées. J'en ai cité des exemples dans l'*Introduction* (p. 20), empruntés à la plus belle période de la peinture grecque. On en a signalé d'autres dans la sculpture du moyen âge, retrouvant à dix-sept ou dix-huit siècles de distance les mêmes procédés et les mêmes formules que l'art grec archaïque (*Bull. des Musées* [Milliet], 1892, p. 279-287). Qui n'a été frappé, en visitant le beau musée de moulages du Trocadéro, de ces recommencements éternels de l'art sculptural? J'ai fait une démonstration analogue pour des ressemblances non moins surprenantes entre des peintures de vases grecs et des estampes japonaises (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1890, II, p. 105-132).

M. Lange, dans une dissertation qui a eu un grand retentissement (*Mém. de l'Acad. royale de Danemark*, 5e série, V, 1892), a insisté avec force sur cette loi de l'esprit humain qui est foncièrement un, qui, par habitude et par penchant, tend à se répéter partout sous les mêmes formes, et M. Lechat a eu raison d'ajouter (*Rev. des Univ. du Midi*, I, p. 16) que l'art ornemental, en particulier l'art céramique, est soumis plus que tout autre à cette règle. Je dirai que c'est une sorte de *folk-lore* artistique. Le mythologue anglais, M. Lang, a fort justement comparé les superstitions nées spontanément chez beaucoup de peuples aux formes céramiques que l'on peut qualifier d'*humaines* (*la Mythologie*, traduct. Parmentier, p. 60).

Donc, ne perdons jamais de vue la loi des coïncidences et des rencontres. Mais gardons-nous aussi d'oublier qu'un autre principe en forme la contre-partie; on peut l'appeler la loi des contacts. Quand il est démontré que deux peuples ont eu historiquement des relations, rien n'est plus naturel que de songer à expliquer par une influence réciproque leurs produits similaires. M. S. Reinach a raison de dire (*Anthropologie*, 1894, p. 184-185) qu'il n'est pas inutile de rechercher si les urnes à visage de la Prusse ont quelque rapport avec celles de Troie (bien que ce type ait pu être créé indépendamment en divers lieux), attendu que les communications entre la côte d'Asie Mineure et la vallée du Danube, dès une époque reculée, ont la valeur d'une hypothèse très plausible. De même, quand on cherche à expliquer par des raisons de contacts et d'influences les ressemblances entre l'art scandinave et l'art mycénien, on a pour fil conducteur le commerce de l'ambre qui, dès la plus haute antiquité, peut avoir amené sur la côte de la mer Baltique des riverains de la Méditerranée.

Le contact ne s'opère même pas nécessairement entre voisins immédiats; il est des cas où il s'exerce à grande distance, à travers le temps et l'espace. M. Heuzey a établi par des preuves qui me semblent irréfutables (*Mon. et Mém. Piot*, I, p. 19-20) que l'aigle héraldique à deux têtes, qui orne le drapeau de certaines nations modernes, est un emblème transmis à l'Europe par l'Orient et venu jusqu'à nous de la très vieille Chaldée.

Telle est la double voie qui s'offre à l'historien quand il aborde l'obscur domaine des origines de l'art. Il doit savoir que ces deux alternatives existent et il doit distinguer quelle est la bonne dans un cas donné, sous peine d'aboutir aux plus fausses conclusions. Ceux qui se laissent guider uniquement par des ressemblances de formes font comme les linguistes de l'antiquité ou des siècles derniers qui fondaient toute la science éty-

mologique sur les similitudes des mots entre eux : on sait les résultats de cette méthode. De nos jours, nous avons vu les orientalistes reconnaître également la fausseté du système qui expliquait le zend par le sanscrit en se fondant sur des analogies et des identités de termes (Michel Bréal, *Ann. de l'École des Hautes Etudes*, 1895, p. 25-26). Ce qui ne veut pas dire qu'il ne faut jamais se fier à de semblables comparaisons, puisqu'elles ont conduit d'autre part au déchiffrement des inscriptions cunéiformes.

Le problème se pose donc le même, dans l'histoire de l'art et dans l'histoire des langues : rencontres et coïncidences, parce que l'humanité est éternellement une et se recommence sans cesse ; contacts et influences, parce que partout et toujours le plus fort influence le plus faible. Entre ces deux pôles oscille la vérité historique que la science moderne poursuit avec une passion si ardente, sans pouvoir jamais se flatter de l'avoir atteinte.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.

CATALOGUE RAISONNÉ

SALLE A. — ORIGINES COMPARÉES.

Planches.

5023. — L.-Imprimeries réunies, B, rue Mignon, 2. — May et Motteroz, dir.

2 59

MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE



CATALOGUE
DES VASES ANTIQUES
DE TERRE CUITE

MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE

CATALOGUE
DES
VASES ANTIQUES
DE TERRE CUITE

PAR

E. POTTIER

ÉTUDES SUR L'HISTOIRE
DE LA PEINTURE ET DU DESSIN DANS L'ANTIQUITÉ

DEUXIÈME PARTIE

L'ÉCOLE IONIENNE

PARIS
Librairies-Imprimeries réunies
ÉDITEUR DES MUSÉES NATIONAUX
MOTTEROZ, Directeur
7, rue Saint-Benoît

1899



Planche IV


LES TERRAMARES
Pô fl.
Adria
Bologne
ISTRIE
MER ADRIATIQUE
DALMATIE
ILLYRIE
Marseille
Florence
OMBRIE
ETRURIE
Pérouse
Chiusi
Orvieto
Bolsena
Viterbe
Falerii
ELBE
Vulci
Corneto
Véies
Caere
ROME
LATIUM
Palestrina
CORSE
Alalia
MER TYRRHÉNIENNE
SARDAIGNE
CAMPANIE
Calès
Capoue
Suessula
Cumes
Nola
Naples
APULIE
Canosa
Ruvo
Bari
Gnathia
Brindisi
Altamura
Paestum
LUCANIE
Métaponte
Héraclée
Tarente
Siris
GOLFE de TARENTE
Sybaris
Thurii
Crotone
BRUTTIUM
Locres
Rhegium
ILES LIPARI
SICILE
Himera
Messine
Catane
Megara Hyblaea
Léontini
Syracuse
Sélinonte
Agrigente
Gela
Camarina
Carthage
Hadrumète
MALTE

Planche V



SCYTHIE
Tanaïs
Olbia
Istros
CHERSONESE
TAURIQUE
Theodosia
THRACE
PONT EUXIN
Apollonie
Sinope
PAPHLAGONIE
Byzance
BITHYNIE
MACEDOINE
Abdère
Aenos
PROPONTIDE
Thasos
Lampsaque
Abydos
GALATIE
CHALCIDIQUE
Imbros
Troie
PHRYGIE
THESSALIE
Lemnos
Ténédos
TROADE
MYSIE
Pergame
CAPPADOCE
MER
LESBOS
EOLIDE
Scyros
LYDIE
Phocée
Magnésie
Sardes
Smyrne
Clazomènes
Téos
Delphes
Orchomène
Thèbes
EUBÉE
Chalcis
Erétrie
EGÉE
Colophon
Ephèse
DE CORINTHE
Mégare
Eleusis
Athènes
Andros
Sicyone
Corinthe
Mycènes
Argos
Tirynthe
Egine
Céos
Tinos
Priène
Milet
Mylasa
CARIE
PISIDIE
Cythnos
Délos
Paros
Naxos
Halicarnasse
PAMPHYLIE
CILICIE
Tarse
Sparte
Vaphio
Milo
Amorgos
LYCIE
Xanthos
Astypalée
Ialysos
Santorin
RHODES
Lindos
Camiros
Cythère
Carpathos
Salamine
CHYPRE
Dali
Larnaca
Paphos
SYRIE
CRETE
Cnossos
MER
MEDITERRANÉE
Sidon
Tyr
PHÉNICIE
Cyrène
CYRÉNAÏQUE
Alexandrie
Jérusalem
PALESTINE
Naucratis
Saïs
Tanis
Daphnae
LIBYE
EGYPTE
Memphis

217

20 avril 1899.

Monsieur le Conservateur,

J'ai l'honneur de soumettre à votre approbation le deuxième volume du *Catalogue des vases antiques*. Grâce à votre appui et à celui de M. G. Perrot, nous avons pu réaliser le vœu que vous exprimiez en tête de la Première Partie. Nos petits volumes, contenant le texte explicatif et historique, sont complétés maintenant par des Albums illustrés qui mettent sous les yeux du lecteur les types principaux de notre collection. Cette double publication satisfera, je crois, à tous les besoins de la science.

Veuillez agréer l'expression de mes sentiments respectueux et affectueusement dévoués.

E. POTTIER,

Conservateur adjoint des Antiquités Orientales
et de la Céramique antique.

Monsieur le Directeur,

J'ai l'honneur de vous proposer l'impression du deuxième volume du *Catalogue des vases antiques du Musée du Louvre*, par M. Edmond Pottier. Ce volume comprend la description des vases archaïques grecs et gréco-étrusques, qui procèdent à des degrés différents de l'influence ionienne. C'est une section de la céramique dont beaucoup de parties ont déjà été mises à l'étude depuis de longues années par un grand nombre de savants spéciaux, tant français qu'étrangers; la bibliographie en est considérable et très disséminée. Mon savant collaborateur et ami a résumé et condensé cet énorme travail avec une précision et une clarté remarquables, et il a su le rendre accessible au public qui fréquente nos galeries; mais il l'a renouvelé sur beaucoup de

points par des conclusions personnelles, dont la valeur scientifique tient à l'étude approfondie qu'il a faite en particulier des vases du Louvre.

L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, joignant son concours à celui du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, a témoigné de la haute estime que mérite l'œuvre entreprise, en fournissant à M. Pottier les moyens de publier, à côté de son catalogue, un nouveau volume de l'Album méthodique qui doit lui servir d'illustration. Ceux qui étudient nos séries de céramique antique, auront ainsi entre les mains un instrument de travail tout à fait complet et d'une grande valeur.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de mon respectueux dévouement.

LÉON HEUZEY,
Conservateur des Antiquités Orientales
et de la Céramique antique.

Paris, 21 avril 1899.

APPROUVÉ :

Le Directeur des Musées nationaux
et de l'École du Louvre,

A. KAEMPFEN.

AVERTISSEMENT AU LECTEUR

Si j'intitule cette seconde partie l'*Ecole ionienne*, c'est pour faire comprendre l'unité du sujet traité dans ce petit volume et la raison du groupement opéré dans les quatre salles du Louvre B, C, D, E. En effet, c'est surtout de la Grèce ionienne, de son influence, de ses ressources propres que nous nous occuperons et, comme la question est neuve, comme elle excite depuis peu la curiosité de beaucoup d'archéologues, il m'a semblé que l'étude de cette partie de nos collections arriverait à propos, comme une contribution utile au travail d'ensemble qui se prépare et s'élabore de divers côtés. Déjà la première partie des *Vases antiques du Louvre*, éditée par les soins de la maison Hachette, a permis aux savants de juger combien étaient importants les documents céramiques rassemblés dans nos galeries et pour la plupart restés inédits. J'espère compléter prochainement par un nouvel Album les séries déjà publiées. En attendant, conformément au programme que je m'étais tracé dès le début, je donne ce catalogue comme texte explicatif et raisonné. C'est ce que n'ont pas paru bien comprendre quel-

ques-uns des critiques qui m'ont fait l'honneur de consacrer un compte rendu aux *Vases du Louvre*. En s'étonnant de ne trouver dans mes descriptions de vases aucun exposé de classement, aucune explication chronologique, ils m'ont seulement prouvé qu'ils ignoraient l'existence de mes petits volumes qui, écrits pour les visiteurs du Louvre, exposent la partie *théorique* et *historique* que je m'abstiens à dessein de reproduire dans les Albums, uniquement consacrés à l'*analyse matérielle* des objets.

En traitant ici de l'*Ecole ionienne* j'ai visé un second but. Je n'ai pas perdu de vue que notre rôle n'est pas seulement d'intéresser les historiens et les archéologues, mais aussi d'instruire le public. J'ai essayé de réagir contre une double idée très répandue; elle consiste à croire : 1° que l'art grec se résume dans l'Athènes du ve et du IVe siècle; 2° que l'art romain n'a eu de forme définitive et classique qu'à l'époque impériale. C'est une théorie qui simplifie les choses d'une façon commode, mais qui est fausse. Dire seulement de l'Italie et de la Grèce qu'elles sont la source de l'art classique d'où est sortie la Renaissance et qui alimente aujourd'hui encore une grande partie du monde moderne, c'est omettre une partie considérable de ces deux civilisations, c'est oublier que toutes deux ont fortement contribué à la formation de l'art néo-grec et byzantin, et par suite à la survivance de ces éléments pendant toute la période du Moyen âge roman et gothique. D'autre part, quand un artiste s'imagine que pour représenter le tyran Polycrate dans son palais de Samos ou Solon d'Athènes à la cour de Crésus, il lui suffira de les voir semblables aux Grecs que les sculpteurs du Parthénon ont immortalisés; quand il suppose qu'entre un Tarquin ou une Lucrèce des premiers temps de Rome et un Caton ou une Porcia de la fin de la République, la différence est peu sensible, il commet de grossiers

anachronismes. Si personne ne s'aperçoit de ces graves erreurs, c'est que l'éducation du public est à faire. Peut-être n'est-il pas impossible d'y réussir et de faire pénétrer peu à peu des idées plus saines sur des sujets qui intéressent au plus haut point la reconstitution d'un passé que chacun croit bien connaître, que beaucoup de gens aiment d'une piété presque filiale et qu'ils considèrent comme la cause de nos plus grandes joies artistiques.

La première partie de cet ouvrage a été consacrée aux *Origines*, qui nous ont permis d'étudier la *Grèce mycénienne* et la *Grèce dorienne*. Celle-ci montre une autre face de l'histoire artistique : la *Grèce ionienne* marche à la tête des nations civilisées, elle fait des Cyclades, de la Grèce continentale, de la Sicile et de l'Italie, des provinces de son empire. La troisième sera réservée à l'*École attique* qui réalise la fusion harmonieuse de tant d'éléments; on y verra comment dans les arts du dessin, comme en architecture, « le dorien » et « l'ionien » s'unissent pour former un monde nouveau. Ces trois ou quatre Grèces, si l'on peut dire, ont chacune leur physionomie. Les confondre ou supprimer l'une au profit de l'autre, c'est renier toute une part de l'héritage que nous avons reçu d'elles; c'est substituer à la connaissance exacte d'un passé sans cesse ondoyant et changeant, comme toutes choses humaines, la fiction d'une antiquité fausse, figée et conventionnelle; c'est remplacer un être vivant par un mannequin.

Paris, 15 novembre 1898.

CATALOGUE RAISONNÉ

N. B. — *Pour les indications géographiques, qui sont nombreuses et importantes dans ce volume, le lecteur est prié de se reporter aux planches IV et V qui sont comme les « cartes céramiques » du bassin oriental de la Méditerranée.*

SALLE B

POTERIES DE MYRINA

Cette salle, étant attribuée aux terres cuites, ne fait pas partie intégrante de la section des vases. Pourtant nous devons nous y arrêter un instant, parce qu'elle contient, parmi les antiquités de la nécropole de Myrina qui y sont exposées, une petite série de poteries dont quelques-unes sont dignes d'attention. Ces poteries auraient pu être placées dans la Salle M qui est réservée à la Céramique grecque trouvée en dehors de la Grèce propre et de l'Italie et qui contient déjà des produits d'Asie Mineure (Aegae, Smyrne, Clazomène, Tarse, etc.). Mais on n'a pas voulu distraire ces objets d'un ensemble qui représente les fouilles de l'Ecole française d'Athènes en Eolide et qui est instructif pour le visiteur par la juxtaposition de tous

les objets composant le mobilier funéraire des tombeaux. De plus, les pièces les plus importantes font partie de la catégorie ionienne groupée dans les trois salles suivantes.

Les plus intéressantes poteries de Myrina ont déjà été décrites et étudiées (O. Rayet, *Bull. de corr. hellénique*, 1884, p. 509-514, pl. 7; E. Pottier et S. Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 221-242; p. 499-505, pl. 51; *Catalogue du Louvre, Les Terres cuites de Myrina*, p. 247-261; E. Pottier, *Vases antiques du Louvre*, p. 27; G. Radet, *La Lydie au temps des Mermnades*, p. 290). Je me bornerai à signaler en quoi ces documents sont importants pour l'histoire de l'art. S'ils avaient été trouvés en Italie ou en Grèce même, la grande majorité d'entre eux resteraient insignifiants. A cause de la provenance, ils prennent un réel intérêt et ainsi se justifient, une fois de plus, les raisons du *classement géographique* que nous avons adopté pour le Musée (ci-d. p. 67).

Il est remarquable d'abord que les phases les plus diverses de la céramique grecque sont représentées à Myrina, à très peu d'exemplaires, il est vrai, mais avec une continuité qui prouve la régularité des importations céramiques sur cette côte. En dehors de petites poteries très communes, en forme de bouteilles longues ou d'olpés (nos 598, 599, 599 (1); *Nécropole*, p. 221, fig. 25-27), qu'on a trouvées en très grand nombre dans les tombes et qui devaient être faites sur place, nous n'avons pas lieu de croire que Myrina ait fabriqué aucun vase peint : c'est donc un lieu d'importation qui permet de juger les catégories les plus en vogue et la puissance d'expansion des ateliers qui arrivaient à faire pénétrer leurs produits jusque sur ce point assez obscur de la côte éolienne.

Ces catégories sont les suivantes : 1° Vases de style mycénien, datant d'une période voisine du xe siècle et

même antérieure (Winter, *Athenische Mittheilungen*, 1887, p. 228, fig. 5); on se souviendra qu'une localité voisine de Myrina, Pitané, sur la même côte éolienne, a fourni un des plus beaux vases mycéniens que l'on connaisse (Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, VI, fig. 489, 491). — 2° Vases de style ionien (deux amphores, une coupe à pied haut, une coupelle plate et plusieurs fragments; n°s 561 et 561 (1 à 8), 569). Ce sont les types les plus nouveaux et les plus intéressants de la série. Ils appartiennent à une fabrique ionienne du début du VIIe siècle dont le centre est encore inconnu (Milet ?); ils comptent parmi les documents les plus beaux et les plus complets sur cette céramique ionienne dont l'étude préoccupe tous les historiens de la peinture grecque archaïque (voy. en particulier Bœhlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, p. 86 et suiv.). Nous y reviendrons ci-dessous avec plus de détail. — 3° Vases de style corinthien du VIIe siècle. On y remarque plusieurs groupes différents : le protocorinthien géométrique à traits monochromes (n° 572, aryballe), le corinthien floral et orientalisé à double polychromie (n° 570, aryballe à palmette dérivée du lotus), le corinthien à imbrications incisées (n° 572 (1), aryballe), le corinthien à personnage incisé (n° 572 (2), aryballe avec cavalier). — 4° Vases de style phénicien du VIIe siècle. La fabrication si active des terres émaillées, dont les exemplaires sont nombreux à Rhodes, en Grèce et en Italie, n'est représentée ici que par deux spécimens (n° 558, coupe émaillée de ton verdâtre à décor végétal; n° 557, coupelle plate à rosace et à postes); encore sont-ils d'une forme et d'un décor exceptionnels qui pourraient faire croire à des produits d'imitation, exécutés dans quelque atelier ionien ou insulaire. — 5° Vases de style attique à figures noires. A partir du VIe siècle on sent que l'exportation attique défie et tue toute autre concurrence.

Les exemplaires de Myrina sont d'ailleurs de vrais objets d'exportation, d'un dessin rapide et peu soigné (n° 562 (1), coupe de Thésée tuant le Minotaure; n° 562, coupe de Dionysos et Silènes); quelques-uns appartiennent à la fabrication décadente des figures noires (par exemple 562 (2), lécythe, banquet de Dionysos; 562 (3), lécythe, divinité montant en char; 562 (4, 5, 6), lécythes ornés de simples palmettes ou de guirlandes). — 6° Vases de style attique à figures rouges. Il est remarquable que les figures rouges de style sévère manquent complètement. Cette lacune s'explique très bien par les circonstances politiques (troubles en Ionie et guerres Médiques) qui marquent la première moitié du ve siècle. L'importation reprend avec la seconde moitié du ve siècle; peintures de style rond et facile (n°s 563, 563 (1), lécythes aryballisques; 563 (3), fragment d'acteur costumé en Silène; 563 (4, 5, 6), lécythes à simples palmettes); petits vases en forme d'objets dont la fabrication se prolonge durant le IVe siècle et même plus tard (n° 388, poisson; 596, coquillage; 595, amande; 594, cothurne; 597, outre). — 7° Vases à décor blanc ou rougeâtre (n° 565, coupe avec cygne et dauphins; 570, coupe avec rosace rougeâtre; 566, 567, lécythes avec oiseaux; 568, 573, 574, 575, 576, 580, 581, 581 (1, 2, 3), petites poteries à décor floral; 577, 578, 579, lécythes à quadrillé rempli de points blancs); vase à côtes cannelées (n° 587), période grecque du IIIe et du IIe siècle. — 8° A la même série se rattachent des œuvres de provenance encore inconnue et de style plus rare : une pyxis à quadrillé brun (n° 590 (2)), une autre pyxis à décor rouge, noir et bleu (n° 590 (1)), une troisième à inscription avec couleurs bleue et rose sur fond blanc, donnant le nom de l'auteur Thérinos, celui de Recepta qui a donné le vase et de Nysa qui l'a reçu (n° 590), deux grands lécythes à panse plate dont les

spécimens se rencontrent fréquemment en Cyrénaïque (n°s 564 et 564 (1)), quelques petits vases à décor incisé (n°s 583 à 587). — 9° Vases à reliefs (n°s 591, 592, lécythes; 593, bol; 593 (2), fond de coupelle avec figure et inscription); ils annoncent qu'avec le IIIe et le IIe siècle, le système du décor peint a fini de vivre et qu'il est partout supplanté par un procédé plus pratique et plus commode, qui va fournir pendant toute la période romaine un nouvel aliment aux céramistes en leur apprenant à imiter et à surmouler les vases de métal ciselé. — 10° Vases vernissés allant jusqu'à la période byzantine (n°s 556, 559).

Ainsi, pendant une période de plus de dix siècles, nous suivons à travers les tombes de la nécropole éolienne la série à peine interrompue des importations céramiques dans la petite cité de Myrina. Nous y saisissons en raccourci l'histoire de la céramique grecque; nous comprenons comment ces modestes objets d'argile sont des indices précieux pour nous faire connaître les relations de pays à pays, l'expansion des grands ateliers mycéniens, ioniens, corinthiens, attiques, et par suite l'importance des centres politiques qui donnent le branle au commerce dans le monde grec.

Dans la céramique de Myrina il faut mettre à part, pour le sujet qui nous occupe spécialement, les deux grandes amphores, la coupe à pied et quelques fragments similaires (n°s 561 (1 à 8) et 569). Ces vases et fragments sont étroitement apparentés aux œnochoés et aux amphores de Rhodes (ci-d. p. 138 et 163), en particulier aux vases rhodiens dits de Fikellura dans lesquels M. Bœhlau a récemment proposé de voir une fabrication samienne (*op. l.*, p. 53 et suiv.). L'argile est d'un ton rougeâtre et parsemée de paillettes de mica; par-dessus on a placé comme engobe une couleur blanche sur laquelle les ornements peints uniformément en noir ont souvent tourné au

rouge et au jaune. La forme de l'amphore complète la ressemblance. Pourtant un examen plus approfondi laisse apercevoir des différences importantes : l'argile est plus rouge, la couverte blanche plus épaisse, le décor réparti et disposé autrement sur la panse, encombrant davantage le champ; la forme de l'amphore est plus trapue, plus ventrue, le col plus large et plus court; les anses rondes, attachées sur la panse et non reliées au col, rappellent la structure ancienne de beaucoup de vases mycéniens; les souvenirs de l'ornementation égéenne sont encore sensibles dans les fragments 564 (2) et (3). Le curieux buste d'homme (sur cette figure voy. les ouvrages cités plus haut de Rayet, Pottier et Reinach, Radet), les deux paumes des mains élevées par un geste d'adoration ou de supplication qu'on retrouve fréquemment sur les monuments égyptiens (comparez aussi un monument de travail assyrien ou phénicien, la coquille gravée de Delphes, *Bull. corr. hell.*, 1896, p. 604, pl. 31), est d'un dessin plus archaïque que les figures humaines peintes sur les vases de Fikellura (cf. A 330). En somme, je croirais ces produits issus d'une fabrique ionienne intermédiaire entre celle que représentent les œnochoés et les plats de Rhodes (ci-d. p. 162-163) et celle que l'on trouve surtout à Fikellura (Bœhlau, *l. c.* p. 53 et suiv.), peut-être un peu plus récente que la première, un peu plus ancienne que la seconde dont elle formerait comme le premier stage. On serait tenté de rapporter à une grande ville comme Milet la fabrication de ces produits céramiques épars sur la côte ionienne et éolienne; mais, comme nous le verrons plus loin (Salle E), rien n'autorise encore à désigner nominativement le lieu exact d'origine.

La coupe 569 rentre dans la même série et se rattache visiblement aux grandes coupes à pied découvertes à Rhodes (A 304-308); mais la forme en est plus légère, plus régulière, le décor plus simple. J'ai fait remarquer

(*Vases antiques du Louvre*, p. 27) que pour exécuter la décoration en deux tons, noir et rouge, l'ouvrier ne s'était servi que d'une seule couleur, le noir, qui a la propriété de passer facilement au rouge : on retrouve des vestiges du noir primitif dans les parties rougies. Or la décoration en bandes rouges et en bandes noires est si régulière qu'il serait bien invraisemblable d'admettre ici l'effet du hasard, une oxydation du temps produisant à la longue une transformation des couleurs. Au contraire, si le changement est dû à la cuisson, l'artiste pouvait savoir que, délayé davantage, le noir tournerait au rouge dans le four, qu'appliqué plus épais il resterait noir : il obtenait ainsi sans frais une variété plus gaie de tons. Je livre ce document et cette observation à ceux qui sont compétents pour résoudre de telles questions où les sciences physiques interviennent (ci-d. p. 131).

ITALIE

A partir d'ici le visiteur entre dans une série de salles dont le contenu représente la céramique trouvée dans les nécropoles de l'Italie. L'aspect seul de ces chambres, leur nombre (Salles C, D, E, F, G, H, K), la masse des objets qui y sont rassemblés, sont la démonstration visible et palpable du fait qui domine toute l'histoire de la céramique antique : l'intime union, dès les origines, de la civilisation grecque et de la civilisation italiote. Ce fait est capital, non seulement pour l'étude de la peinture et du dessin que nous poursuivons avant tout, mais aussi pour la connaissance de l'histoire générale. Trop souvent, sur la foi des auteurs, on s'imagine que le contact entre les deux régions s'est fait tardivement, peu avant la conquête de la Grèce par les Romains, au moment des guerres de Macédoine ou même plus tard, et l'on va répétant le vers connu d'Horace : *Græcia capta ferum victorem cepit.* Combien d'historiens modernes sont encore pénétrés de cette conviction et la répandent chez leurs lecteurs? Pourtant l'erreur est grande. S'il y a un facteur digne d'attention dans la formation de la civilisation romaine, d'où le monde moderne dépend en grande partie, c'est assurément ce mélange intime qui de très bonne heure s'est fait entre les influences helléniques ou gréco-orientales et les éléments italiotes. Il est

impossible de les séparer ou de les superposer. Dans un livre célèbre, *la Cité antique*, Fustel de Coulanges a montré comment les deux grands peuples classiques, chacun dans un domaine différent, avec des traits de caractère dissemblables, ont parcouru les étapes d'une même évolution sociale et religieuse. Cette démonstration s'applique aussi à l'histoire de l'art. Dès les origines l'élaboration est commune entre la Grèce continentale et l'Italie. Les deux régions sont chacune comme un atelier où viennent s'accumuler les matériaux venus de la même source qui est l'Orient et l'Ionie. Le travail d'assimilation et de transformation est aussi actif d'un côté que de l'autre. Si chacune des deux races aboutit à un résultat différent, supérieur et incomparable en Grèce, plus inégal en Italie et moins fécond, est-ce une raison pour renverser les termes, pour représenter l'Italie parvenue à sa maturité et acceptant docilement le legs de la Grèce vieillie? C'est effacer d'un trait de plume les efforts laborieux et tenaces des artistes italiotes qui ont créé un art véritablement national. C'est supprimer la gloire de la civilisation étrusque qui prospéra six siècles, par qui Rome fut instruite et dirigée pendant toute la période des rois, qui fut pour l'Italie entière une source abondante de richesses, d'œuvres d'art, de constitutions civiles et militaires, surtout de croyances religieuses. Le rôle de l'Italie en face de la Grèce continentale a été longtemps celui d'un véritable concurrent. Elle a bénéficié au début des mêmes apports : 1° ceux de la civilisation européenne, venus surtout par voie de terre, confinés dans l'étude du géométrique et des combinaisons abstraites de lignes, probablement sous l'empire de la métallurgie; 2° ceux de la civilisation orientale, venus surtout par voie de mer, transmis fidèlement ou déjà altérés par les Phéniciens, Syriens, Egéens et Grecs d'Asie, ouvrant aux artistes

la vue sur le monde vivant, sur les végétaux, les animaux, les hommes.

C'est aux environs du XIIe siècle avant notre ère, au moment de la guerre de Troie (ci-d. p. 93) que commence cette sorte de tournoi entre les deux races. Le malheur des Italiotes est d'avoir été trop près de leurs rivaux. Ceux-ci mieux doués ont pris l'avance de bonne heure et, avec leur activité commerciale toujours débordante, ils ont commencé dès le VIIe siècle à inonder l'Italie de leurs produits industriels; les ateliers étrusques sont peu à peu submergés par les modèles grecs qui les poussent au pastiche et à la copie. Pourtant leur céramique se défend longtemps et garde son caractère propre; même à l'âge classique des vases attiques, ses ornements ne sont pas purement helléniques, mais toujours mêlés d'éléments orientaux et ioniens; on sent un tempérament fort qui se garde intact dans le fond. Les fresques, les bas-reliefs, les bronzes offrent le même caractère. A la longue seulement la concurrence des Grecs continentaux fatigue et use cette résistance. Au Ve siècle, les Etrusques essayent de barrer la route aux envahissements des Grecs, de détruire Cumes et de forcer le passage du détroit défendu par les colons de Sicile. La victoire de Hiéron, tyran de Syracuse, au cap Misène, met fin à ces espérances et consacre la ruine de l'Etrurie (479 av. J.-C.). A partir de ce moment, c'est le torrent grec qui emporte tout en Italie et quand les Romains viendront prendre possession de ces régions, ils les trouveront déjà à peu près hellénisées. Mais il faut se souvenir que pendant six siècles environ il y a eu un art national en Italie.

Ce sont ces productions locales et ces importations grecques que contiennent les salles du Louvre consacrées à l'Italie. Nous pensons que le visiteur nous saura gré de les lui avoir présentées sous ce jour et

de ne pas nous en être tenu au classement usité par formes de vases ou par fabriques, fort instructif sans doute pour l'étude de la technique, mais peu fécond en enseignements historiques (ci-d. p. 67). Ce qu'il verra et ce qu'il comprendra dans ces salles, c'est le dualisme des œuvres d'art importées au cœur de l'Italie. Elles ont apporté de très loin, de l'Orient, de la Grèce asiatique, des Iles et de la Grèce propre, tout un ensemble de formes, de systèmes de dessin, d'ornementation, de composition, tout un trésor d'idées dont l'art contemporain est encore imprégné. Elles sont géographiquement près de nous et elles expliquent comment de ce centre commun, devenu par Rome et par le christianisme le foyer de la civilisation en Europe, ces formes, ces systèmes, ces idées ont pu rayonner sur le monde moderne. La Grèce a été avant tout un agent créateur; l'Italie, un agent de transmission. Un des termes manquant, notre art tout entier pouvait en être changé (voy. notre *Conclusion*).

Je ne ferai pas l'historique des fouilles exécutées en Italie. L'énumération en serait trop longue et elle n'intéresse pas directement nos recherches sur l'histoire de la peinture et du dessin. Le tableau en a été dressé autrefois par O. Jahn dans l'Introduction de son *Catalogue des vases de Munich* (p. XXXIV à LXXXV), puis par Birch, *Ancient Pottery* (II, chap. X). Il est important de retenir que l'Etrurie avec les nécropoles de Cervetri (anc. Cæré), de Corneto (anc. Tarquinii), de Vulci, d'Orvieto, de Chiusi (anc. Clusium), a fourni les antiquités les plus nombreuses et les plus importantes. Pour le détail, on peut consulter le livre de M. G. Dennis, *The cities and cemeteries of Etruria* (2 vol., 2e éd., 1878). Les premières grandes trouvailles datent de 1828 (voy. ci-d. p. 42).

SALLE C

VASES NOIRS DE L'ÉTRURIE

LIVRES A CONSULTER. — Birch, *Ancient Pottery*, t. II, part. III; — Noël des Vergers, *l'Etrurie et les Etrusques*, 1862-64; — Dennis, *Cities and cemeteries of Etruria*, 1878; — de Witte, *Etude sur les vases peints de la Coll. Campana*, p. 48-55; — F. Lenormant, dans la *Gazette archéologique*, 1879, p. 98; 1880, p. 1; — Dumont et Chaplain, *Céramiq. de la Grèce propre*, I, p. 186; — Helbig, *Die Italiker in der Poebene*, 1879; et dans les *Annali dell' Instituto*, 1884, p. 108; — Milchhœfer, *Die Anfänge der Kunst*, 1883, p. 208-244; — J. Martha, *l'Art étrusque*, 1889; — Gsell, *la Nécropole de Vulci*, 1891; — Barnabei, *Dei fittili scoperti nella necropoli di Narce*, dans les *Monumenti antichi dei Lincei*, IV, 1894, p. 165-260; — Bœhlau, *Zur Ornamentik der Villanova-Periode*, 1895; — Montelius, *la Civilisation primitive en Italie*, 1897; — Karo, *Cenni sulla cronologia preclassica nell' Italia Centrale*, 1898 (Extrait du *Bullettino di paletnologia italiana*, t. XXIV): — Hœrnes, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, 1898. — Nous rappelons que notre but est d'indiquer seulement ici les ouvrages d'ensemble et de théorie qui renvoient aux dissertations de détail. La bibliographie complète du sujet est immense; voy. celle du *Dict. des antiquités grecques et romaines*, III, p. 848. Il faut y ajouter tous les articles parus dans le *Museo italiano*, les *Monumenti antichi dei Lincei*, les *Notizie degli Scavi*, le *Bullettino della paletnologia italiana*, etc.

HISTORIQUE

Le problème des origines de l'art est en Italie, comme partout, rempli d'obscurités. A quelle race

appartenaient les populations les plus anciennement établies sur ce sol ? Comment se développèrent-elles ? Qui leur apporta les premiers germes de la civilisation ? Autant de questions ardues. Autrefois on s'adressait surtout aux auteurs grecs et latins. Mais sur ce sujet, ils sont ou muets ou remplis d'informations contradictoires et peu claires. On ne peut savoir quelle était l'autorité des documents qu'eux-mêmes consultaient ; on doit craindre surtout que des raisons d'amour-propre national leur aient fait accepter telle version ou même créer telle légende. Il est impossible de se passer d'eux, mais nécessaire de les lire avec prudence et d'en faire la critique. Actuellement, en général, on aime mieux s'en fier aux monuments eux-mêmes et leur faire raconter, en quelque sorte, leur histoire par eux-mêmes, en les groupant par région et par ordre chronologique. C'est une méthode excellente, mais elle ne doit pas, à notre avis, rendre trop dédaigneux pour la première. Une solution qui paraît vraie archéologiquement n'emportera jamais une entière et complète adhésion, si elle a contre elle les témoignages les plus formels et les plus autorisés de l'antiquité. En résumé, nous avons à tenir compte du double travail qui s'est opéré depuis plus de cinquante ans sur l'Italie : enquête historique, enquête archéologique.

On trouvera la première analysée dans l'ouvrage de Noël Des Vergers, *l'Etrurie et les Etrusques* (p. 99 et suiv. ; voy. aussi le résumé de J. Martha, *l'Art étrusque*, p. 9 et suiv.). Deux théories sont en présence. L'une s'appuie sur le témoignage d'Hérodote (I, 94) qui, dans un récit évidemment mêlé de circonstances fabuleuses, fait venir les Tyrrhéniens par mer de Lydie, à la suite d'une terrible famine qui désolait leur pays. L'autre oppose l'autorité de Denys d'Halicarnasse, qui, après avoir traité de fable l'historiette d'Hérodote, considère les Tyrrhéniens comme autochtones (I, 27-30).

Hérodote eut pour lui O. Müller, Creuzer, Thiersch, Dennis, etc. Denys fut suivi par Micali, Niebuhr, Lepsius, Wachsmuth, etc. Il va sans dire que dans le même camp les opinions divergeaient sur des points importants. Niebuhr faisait descendre des Alpes les Etrusques ou Rhétiens qui fondaient leur empire dans la vallée du Pô, franchissaient les Apennins et s'avançaient peu à peu jusqu'au Tibre. Chose curieuse, que l'on retrouve dans les théories les plus récentes sur les origines de la civilisation en Europe (S. Reinach, *Le Mirage oriental*, dans les *Chroniques d'Orient*, II, p. 553-556), Niebuhr admettait la marche de l'ouest à l'est, les Pélasges-Tyrrhéniens allant d'Italie en Asie, passant d'abord en Acarnanie, Béotie, Attique, dans les îles et en Thrace, finissant enfin par pénétrer en Asie, de sorte que la tradition d'Hérodote se trouvait comme retournée. Lepsius, au contraire, n'admettait pas la descente des Alpes; pour lui, les Tyrrhéniens déjà civilisés, sortaient de la Thessalie, fondaient à l'embouchure du Pô leurs premiers établissements et traversaient l'Apennin pour descendre dans l'Etrurie. De son côté, O. Müller n'acceptait pas purement le récit d'Hérodote : il faisait des Tyrrhéniens un rameau de la grande famille pélasgique, établi d'abord au nord de la Grèce, puis venu jusqu'en Attique et expulsé de là par les Doriens, débarqué en Lydie et chassé encore de ce pays, décidé enfin à s'expatrier au loin et venu chercher en Italie un foyer plus tranquille, mais qu'il conquérait encore au prix de longues luttes avec les Ombriens et les Rasènes : de la fusion de ces races sortait la nation étrusque. Après avoir résumé toutes ces thèses contradictoires, Des Vergers cite l'opinion de Mommsen qui renvoie tous les adversaires dos à dos dans une phrase dédaigneuse : « A peine trouverait-on une autre question qui ait été plus chaudement agitée que celle-ci, tant il est vrai que les sujets les moins dignes d'un intérêt

sérieux ont eu le privilège d'exciter le zèle des archéologues, depuis le temps où Tibère leur donnait pour sujet de concours la tâche de chercher quelle était la mère d'Hécube. » Ce qui a causé, à son avis, l'horrible confusion des traditions historiques est une simple faute de langage : les anciens ont dû considérer le nom de *Turscì*, *Tusci*, *Etrusci*, donnés par les Ombriens et les Romains aux Etrusques, comme identiques à celui des Τοῤῥηβοί ou Τυῤῥηνοί de Lydie, alors que ces peuples n'avaient absolument rien de commun. Cependant ce qui paraît le plus probable à Mommsen, c'est que l'immigration eut lieu par terre; et c'est aussi l'avis de M. E. Meyer (*Gesch. des Alterthums*, II, p. 499-503). Le pessimisme du grand historien de Rome paraît avoir découragé la plupart des chercheurs (cf. Meyer, II, p. 488-489), car après lui les tentatives d'éclaircissement par les textes se font plus rares. Nous citerons cependant les nombreux articles de la *Civiltà cattolica* où, donnant suite à son ouvrage sur *Gli Hethei-Pelasgi* en Orient (Rome, 1894), le R. P. de Cara soutient avec une vaillance passionnée sa théorie sur l'empire des Hétéens-Pélasges et leur expansion en Grèce et en Italie (série XVI, tomes X à XII, 1897-1899), et le livre de M. d'Arbois de Jubainville sur *les Premiers Habitants de l'Europe*, dans lequel il admet (p. 84 et suiv.; 2e éd., I, p. 129 et suiv.) quatre couches de civilisation superposées avant la domination romaine : 1° les Peucétiens et Œnotriens, établis dans le sud de l'Italie (Apulie, Pouille et Calabre) antérieurement aux environs de l'an 2000, et les Sicanes dans le centre de l'Italie; 2° arrivée des Sicules ou Ligures, de la famille thrace et illyrienne, qui conquièrent l'Italie et refoulent les Sicanes en Sicile devenue la Sicanie; 3° vers le XIe siècle entrée en scène des Italiques ou Ombriens, chassant devant eux les Sicules; ceux-ci passent à leur tour dans l'île devenue la Sicile et y refoulent les anciens Sicanes;

4° peu de temps après, entre 992 et 974 d'après les chroniques romaines, les Pélasges-Tursanes ou Etrusques arrivent par mer en Italie, après avoir quitté les côtes d'Asie Mineure au moment de la guerre de Troie et séjourné longtemps dans les îles de la mer Egée et en Grèce.

Le terrain historique et philologique étant à peu près épuisé, on se tourna d'un autre côté. Dès 1864, N. Des Vergers faisait remarquer qu'en l'absence de textes concluants, on pouvait dégager la vérité des monuments eux-mêmes de l'Etrurie, qu'examinés sans idée préconçue ils montraient l'élément asiatique prédominant et exerçant l'action la plus ancienne sur le développement de la civilisation étrusque. Il rappelait le mot de Sénèque : *Tuscos Asia sibi vindicat* (p. 135). Dennis (*op. l.*, I, p. XLVI) et de Witte (*Etude*, p. 51) ne raisonnent pas autrement. Mais, de 1879 à 1884, M. Helbig, reprenant le même sujet par une suite d'observations minutieuses sur la céramique des Terramares de la vallée du Pô et des tombes étrusques, aboutissait à une conclusion tout à fait autre. L'archéologie le ramenait à la thèse de Niebuhr : venue des Etrusques par terre et par les Alpes Rhétiques, fusion avec les Italiotes dès la plus haute antiquité, établissements communs dans la vallée du Pô, puis passage de l'Apennin par les Etrusques, fondation d'un grand empire dans la Toscane actuelle. L'invasion de ces populations barbares en Italie correspondrait au mouvement des Doriens descendant en Grèce (ci-d. p. 217) et serait due à la même cause, créant un vaste remous de peuples aux environs du XIe siècle (Helbig, *Die Italiker in der Poebene*, 1879 ; article *Sopra la provenienza degli Etruschi* dans les *Annali dell' Instituto*, 1884, p. 108 ; voy. le résumé de J. Martha, *l'Art étrusque*, p. 25).

La théorie de M. Helbig, corroborée par d'autres observations de M. Undset (*Annali*, 1885, p. 5-104), a

été adoptée par M. Martha dans son *Art étrusque* (p. 28), le plus complet ouvrage d'ensemble qui existe sur la matière, et, en général, on peut dire que, confirmant par des observations archéologiques la thèse historique de Niebuhr et de Mommsen, elle a rallié la plupart des suffrages. Nous verrons tout à l'heure dans quelle mesure nous croyons pouvoir l'accepter. Elle comporte deux idées : la première est qu'une civilisation uniforme et très ancienne, venue probablement du centre de l'Europe et *descendue par les Alpes*, a peu à peu envahi l'Italie entière. La seconde idée est que cette civilisation est due principalement et depuis le début *à la même population* qui plus tard forma le grand empire étrusque. Voyons ce que nous apprend la céramique sur ce sujet.

A. *La céramique des Terramares.*

Les plus anciens dépôts de poteries se rencontrent dans les habitations construites sur pilotis ou terramares de la vallée du Pô. Ils sont mêlés à des débris de huttes, d'ossements d'animaux, d'armes ou d'instruments de silex et de quelques objets de bronze. Les vases, principalement des petits pots, des coupes, des sortes de skyphos, sont faits d'une argile mal épurée, façonnés à la main sans l'aide du tour, sommairement séchés au soleil ou cuits à feu libre. Il n'y a jamais de décor peint. Les incisions dans l'argile sont même rares. L'ornementation consiste surtout dans des bossettes placées autour de la panse et faisant de petites saillies. Un détail caractéristique est celui de l'anse en croissant, appelée anse *lunulée*, qui apparaît sur un grand nombre de poteries ; elle est sans doute née du désir pratique de loger le pouce de la main qui saisit le vase et de rendre ainsi la prise plus ferme (voy. Helbig, *Die Italiker*, pl. 1 et 2;

Montelius, *Civilisat. en Italie*, pl. 10 à 26). C'est un âge tout à fait voisin de la barbarie, tel que nous l'avons constaté au début dans les plus anciennes couches de la Troade et de Chypre (ci-d. p. 80, 84).

Les éléments de cette civilisation ne sont pas toujours restés localisés dans la vallée du Pô. Pendant longtemps on avait cru que les vases à anse lunulée étaient particuliers aux Terramares de l'Emilie. Mais M. Pigorini a démontré que ce type se trouvait aussi à Mantoue, Vicence, Brescia, Vérone, puis en descendant, à Bologne, Vetulonia, Chiusi, Vulci, Volterra, Tarquinii, le Latium, Rome, la Campanie, et même enfin dans des pays transalpins comme la Suisse, la Bohême, la Styrie et la Hongrie (*Bull. paletn. ital.*, 1889, p. 65; 1890, p. 55). Les fouilles de M. Orsi à Thapsos, près de Syracuse, l'ont fait découvrir jusqu'en Sicile (*Ibid.*, 1889, p. 197, pl. 6; *Mon. Lincei*, 1893, pl. 1 et 2) et celles de M. Patroni en Apulie (*Mon. Lincei*, 1898, p. 492). Il semble donc que M. Helbig ait eu raison d'admettre à l'origine une civilisation très ancienne, homogène, répandant en Italie, en Sicile et au dehors les mêmes types céramiques, analogues à ceux d'Hissarlik et de Chypre (cf. E. Meyer, II, p. 505). Les vases de Thapsos sont fort importants, parce qu'ils marquent une étape artistique beaucoup plus avancée que celle des Terramares. C'est une terre grossière, mais le façonnage est souvent habile, les incisions nombreuses et les dessins exécutés sous l'influence d'un système géométrique bien constitué. L'emploi d'un tour primitif est visible. Les formes plus savantes rappellent certains types de Troie, de Mycènes (coupe sur pied très haut) ou des modèles métalliques qui resteront dans la céramique italiote peinte (lébès monté sur un large pied). Le fait capital de cette découverte est que les poteries indigènes sont ici mêlées à des vases peints de pur style mycénien (*Lincei*, 1893, pl. 1, n°s 2 et 8), importés par le com-

merce. Par conséquent, nous pouvons dater à peu près, entre le xve et le xe siècle (ci-d. p. 209) cette phase de la poterie italiote primitive, qui n'appartient plus précisément à la catégorie des Terramares, puisqu'on la trouve dans des sépultures d'un âge historique, mais qui en est le dérivé logique, à un moment où elle échappe à la barbarie pour entrer dans la voie de la civilisation sous l'influence du commerce étranger.

Cette date extrême ne nous donne pas celle du début, représenté par les Terramares de l'Emilie. Nous pouvons seulement entrevoir que cette première période a duré fort longtemps, puisque l'Italie entière et la Sicile ont pu être conquises par ce système céramique : l'anse lunulée a dû cheminer très lentement à travers ces contrées, même en admettant les transports par mer le long des côtes. Comme pour Chypre et la Troade (ci-d. p. 76, 84), il est probable que nous pourrions remonter au moins jusqu'au second millénaire et même plus haut.

Il serait tentant de marquer une parenté aux origines entre ces populations, les unes restées dans le bassin oriental de la Méditerranée, les autres arrivées par de lentes migrations jusqu'en Italie, de façon à constituer une sorte de vaste empire du style primitif et géométrique, embrassant les côtes d'Asie Mineure, tout le centre de l'Europe, la vallée du Danube et l'Italie (cf. E. Meyer, II, p. 507). Mais, comme nous l'avons dit, (p. 252), le problème se complique de ressemblances et de coïncidences possibles chez des races qui, sans avoir eu aucun contact historique, ont fatalement passé par les mêmes phases de développement.

A plus forte raison, je ne discuterai pas le nom ethnique qu'il convient de donner à cette population primitive de l'Italie. M. Helbig leur donne le nom d'Italiotes (*op. c.*). M. Gsell (*Vulci*, p. 337) et M. Martha (p. 25) admettent cette dénomination ; mais M. E. Meyer (*Gesch. Alterth.*, II, p. 499) la combat et le R. P. de Cara

veut lui substituer celle d'Hétéens-Pélasges. M. Bertrand (*Celtes et Gaulois dans la vallée du Pô*, p. 45, 73 et suiv.) considère les Ombriens, race sans doute proto-celtique, comme le plus ancien peuple de l'Italie. Nous avons vu que M. d'Arbois de Jubainville admettait, avant les Etrusques, la superposition de plusieurs races, Sicanes, Sicules, Ombriens. Je ne puis pour ma part prendre parti sur ce point. Je me contente de constater l'existence d'un art italiote très primitif, analogue à celui d'Hissarlik et de Chypre, dans une période antérieure aux environs du XIe siècle, et *très homogène* dans toute l'Italie. A cet égard les observations de M. Helbig ont été fécondes pour la science.

Le Louvre ne possède malheureusement aucun spécimen céramique de cette période. C'est là une des lacunes que nous devons signaler et qu'on s'efforcera de combler dans les enrichissements ultérieurs du musée. Mais il était nécessaire, pour l'intelligence de ce qui va suivre, de ne passer sous silence ni la céramique des Terramares, ni celle qui en est dérivée immédiatement, et qui toutes deux ont pour détail caractéristique l'anse lunulée.

B. *L'impasto dans les tombes à puits.*

(Nos 1 à 102.)

Les fouilleurs italiens donnent le nom vulgaire d'*impasto* (pâte) à la poterie noire la plus ancienne, faite d'éléments hétérogènes, mal épurés, le plus souvent de composition volcanique, noircie par fumigation, mais d'une façon irrégulière. Cette céramique suppose un état de civilisation où l'on ne connaissait pas encore la préparation raisonnée et savante d'une terre figuline, choisie dans un gisement particulier, longuement travaillée et débarrassée de toutes les impuretés, telle que

la Grèce l'a connue depuis l'antiquité mycénienne. M. Barnabei a eu raison d'insister sur l'importance de ces différences techniques et de dire qu'en général elles peuvent servir à fixer la date d'une poterie ; il propose de créer deux grands groupes, l'impasto artificiel, formé d'éléments hétérogènes, et l'argile figuline pure (*Mon. Lincei*, IV, 1895, p. 167 et suiv.). Pour plus de commodité, je m'en tiendrai à la distinction ordinaire de l'*impasto* et du *bucchero* (bol, vase), qui, dans le langage des fouilleurs et des archéologues, servent à distinguer ces deux catégories, l'une grossière, l'autre fine ; on dit aussi *bucchero italico* et *bucchero rosso* (vases italiotes, vases rougeâtres) pour désigner la première, *bucchero nero* et *bucchero sottile* (vases noirs, vases fins) pour désigner la seconde. Le VII[e] siècle, date du contact définitif avec la céramique grecque, serait la ligne de démarcation générale entre ces deux séries (*ibid.*, p. 169). L'*impasto* aurait duré du X[e] siècle environ ou du IX[e] jusqu'au début du VII[e]. Il va sans dire que la fabrication n'en disparaît pas d'un seul coup et que l'on doit admettre des prolongations assez longues.

Tandis que le *bucchero* est d'un beau noir uniforme et luisant, également réparti sur toute la surface du vase, l'*impasto* a généralement une teinte mate moins foncée, moins noire que le *bucchero;* souvent il prend un aspect rougeâtre ou même tout à fait rouge (*rosso*). Ces différences de ton ont été diversement expliquées. Le noir n'est pas dû à un gisement d'argile ayant cette teinte particulière. Le Louvre possède des spécimens de vases qui sont ou manqués ou à peine cuits (C 87-102); l'argile en est blanche. La plupart des archéologues ont admis, avec M. Klitsche de la Grange, que le ton noir pénétrant dans tous les pores de l'argile (les cassures montrent le noir jusqu'à l'intérieur de la terre) était dû à une fumigation prolongée (Martha,

p. 462; Gsell, p. 446; de Witte, *Étude*, p. 49). Suivant que cette fumigation fut faite à l'air libre et d'une façon inhabile, ou bien qu'elle fut opérée par des procédés savants et dans un four clos, elle donna des résultats imparfaits et partiels comme dans l'impasto, ou des résultats excellents et uniformes comme dans le bucchero. Si la cuisson est poussée trop loin, l'élément charbonneux se consume et l'argile passe à un rouge plus ou moins prononcé. Pourtant M. Blümner et M. Barnabei n'ont pas admis l'idée de la fumigation (*Mon. Lincei*, IV, p. 178, 295); ils préfèrent y voir une application de charbon pilé et de noir de fumée, que la cuisson faisait pénétrer ensuite dans les pores. Ce qui est certain, c'est que le dépôt charbonneux et fuligineux entre dans la composition de l'argile pour une proportion de 1 à 3 0/0 (Blümner, *Techn. und Terminolog. der Gewerb.*, II, p. 62). L'intention évidente des céramistes était de donner à leurs poteries l'aspect du métal, en particulier du bronze. L'imitation du métal est également visible dans les formes. Certains *buccheri* portent même des traces d'argenture et de dorure (Barnabei, *Lincei*, IV, p. 307; Milani, *Museo topografico dell' Etruria*, p. 27, 35, 140). Nous avons donc affaire à une sorte de vaisselle commune par laquelle on essayait de faire illusion aux pauvres en donnant à leurs vases un aspect métallique, de même que les coroplastes d'Asie Mineure faisaient des statuettes qui, de loin, avaient l'air de bronzes dorés et qui au fond étaient en simple terre cuite (E. Pottier, *Les statuettes de terre cuite*, p. 191). Cette idée suffirait seule à unir de façon indissoluble l'impasto et le bucchero. Ce sont les deux phases d'une même fabrication.

Remarquons en dernier lieu que l'impasto reste longtemps façonné à la main ou sur un tour primitif (*Bullettino dell' Instituto*, 1885, p. 119), tandis que le bucchero est toujours tourné très soigneusement. Je

ne saurais pourtant souscrire à l'opinion de MM. Helbig et Martha (*Op. l.*, p. 120; *Art étrusque*, p. 453) disant que le tour n'aurait été connu des Etrusques qu'au VI[e] siècle. Comme le bucchero fin apparaît déjà à l'époque du corinthien primitif (Gsell, *Vulci*, p. 447; Karo, *Cenni sulla cronologia*, p. 158, 160), il faut admettre que le tour perfectionné était en usage en Etrurie au moins dès le milieu du VII[e] siècle; le tour primitif pourrait remonter jusqu'au VIII[e].

L'impasto se trouve surtout dans des tombes d'une forme particulière, sortes de puits creusés dans le calcaire naturel qui forme le fond du sol (tombe *a pozzo*, qu'on appelle aussi tombe *a ziro*, quand elle contient au fond de la cavité une grande jarre de terre cuite rougeâtre). Le mort y est toujours inciné et ses cendres renfermées dans un ossuaire, le plus souvent en forme de vase en tronc de cône muni d'une seule anse de côté et recouvert d'une écuelle plate en guise de couvercle (Martha, p. 33-35; Barnabei, *Lincei*, IV, p. 121-132; Ghirardini, *id.*, VIII, p. 129; Hœrnes, *Urgeschichte*, p. 454-521). Les autres poteries sont disséminées dans les interstices ou par-dessus l'ossuaire, ou bien logées dans une niche spéciale (tombe *a loculo*) pratiquée sur le côté du puits.

Ces tombes se sont rencontrées d'abord en grande quantité sur le territoire de Villanova, près de Bologne, ce qui a fait donner à cette phase de la civilisation italiote le nom de *période villanovienne* (Martha, p. 32; Montelius, p. 81 et suiv.). Bientôt, comme il arrive toujours, on a constaté ailleurs la diffusion du même art, surtout au sud de l'Apennin et dans l'Etrurie proprement dite (Martha, p. 37 et suiv.; Ghirardini, *Lincei*, VIII, p. 101 et suiv.), même dans le Latium (Pinza, *Bull. comm. arch. Roma*, 1898, p. 110 et s.) et jusqu'en Campanie (Gsell, p. 333). Mais tandis que dans le centre de l'Italie, cette civilisation, une

fois entrée en contact avec les importations grecques, tend à disparaître rapidement, elle continue au contraire à vivre et à se prolonger indéfiniment dans la contrée bolonaise. Dans le Musée de Bologne, si admirablement organisé et classé pour l'étude de cette période, on voit les arrivages attiques du VIe siècle, les vases à figures noires, parvenir dans une région qui est à peine sortie de la période villanovienne la plus récente (Martha, p. 89-90) ou de ce qu'on appelle l'art *euganéen* (*ib.*, p. 86). Il ne faut pas perdre de vue cette différence, quand on veut dater des antiquités trouvées au nord ou au sud de l'Apennin. Certains types décoratifs comme les zones à petits cercles ou à animaux estampillés peuvent, en dépit d'un aspect archaïque, descendre jusqu'au VIe siècle dans la région septentrionale, tandis que les mêmes ne subsistent guère après le début du VIIe dans les *pozzi* de la Toscane.

Les archéologues s'accordent à reconnaître deux faits : 1° La céramique des tombes à puits continue celle des Terramares. On y remarque des formes semblables; les bossettes saillantes et l'anse lunulée s'y maintiennent encore (Martha, p. 52-55). L'enchaînement de l'une à l'autre fabrication se fait naturellement. 2° Les progrès marqués dans le décor sont considérables et l'imitation des objets de métal joue un rôle prédominant, tant dans la constitution des formes que dans l'ornementation. Ajoutons que le reste du mobilier funéraire où l'on remarque le fer, les vases de bronze laminé, des armes, des fibules et des rasoirs, quelques objets d'or et d'argent, des perles de verre, des morceaux d'ivoire, quelques scarabées, indique à la fois un état de civilisation beaucoup plus avancé et des relations avec l'extérieur (Gsell, p. 335-337; Martha, p. 58 et suiv.; Ghirardini, *Lincei*, VIII, p. 130).

Est-ce le développement logique et naturel de la civilisation italiote primitive? En général, on ne le

pense pas. On y sent l'influence d'une population nouvelle qui, fusionnant avec les indigènes et leur empruntant quelques objets usuels, leur apporte une technique supérieure et des principes de décoration jusqu'alors inconnus. L'accord cesse de nouveau sur le nom à donner aux envahisseurs. MM. Helbig, Undset, Martha, Gsell y voient les Etrusques (*Vulci*, p. 315 et suiv.). MM. Brizio, Orsi, Bertrand et Reinach (*Celtes et Gaulois* p. 78, 187) y reconnaissent la domination des Ombriens.

Si je crois pouvoir donner cette fois mon avis sur cette question ethnographique, c'est que j'en ai fait ailleurs une étude spéciale, en rendant compte du livre de M. Gsell sur *Vulci* (*Journal des Savants*, 1892, p. 250 et suiv.). J'ai préconisé une solution qui, à mes yeux, a le mérite de concilier des opinions contradictoires et qui surtout établit l'accord désirable entre les résultats des fouilles et les textes des auteurs anciens. Le malentendu qui subsiste au sujet de la venue des Etrusques en Italie, c'est qu'en parlant de l'Etrurie, on a généralement en vue l'Etrurie classique, c'est-à-dire la Toscane actuelle (cf. Gamurrini, *Gazette arch.*, 1879, p. 176). Dès lors on se croit en mesure de repousser le témoignage d'Hérodote qui fait venir les Etrusques de Lydie par mer; car puisque, d'après le témoignage des fouilles, la civilisation étrusque a marché du nord au sud, et non pas du sud au nord, comment admettre que les Etrusques, débarqués dans la Toscane, aient ensuite rayonné et étendu leur influence au delà des Apennins (Martha, p. 16-17)? Il faudrait donc choisir entre la version légendaire de l'antiquité et les preuves sorties des fouilles mêmes : on aime mieux, en général, faire bon marché de textes si visiblement mêlés de légendes. Or la lecture attentive du texte d'Hérodote conduit, je crois, à un résultat tout différent. L'historien ancien ne dit nullement que

les Etrusques aient débarqué entre l'embouchure du Tibre et celle de l'Arno. Il spécifie, au contraire, qu'après avoir côtoyé un grand nombre de pays « *ils arrivèrent chez les Ombriens;* là ils bâtirent des villes et ils y habitent encore (I, 94) ». Qu'était-ce que la région ombrienne pour les Grecs du v[e] siècle, si ce n'est la région qui porte encore ce nom en partie, c'est-à-dire le massif central qui, d'une part, touche à la chaîne de l'Apennin et, de l'autre, à la mer Adriatique du côté d'Ancône? Par conséquent, si Hérodote fait débarquer quelque part les émigrants étrusques, c'est sur la côte *orientale* de l'Italie, et non sur la côte *occidentale*. Que le domaine ombrien ait été à cette époque ancienne fort étendu et qu'il ait englobé une grande partie de la vallée du Pô, c'est ce qui résulte de tous les textes rassemblés sur ce grand empire par MM. Bertrand et Reinach (*Celtes et Gaulois*, p. 73 et suiv.). Si plus tard Denys d'Halicarnasse s'est trompé (I, 27) en faisant arriver les Etrusques sur la partie *occidentale* de l'Italie, c'est tout naturel, puisqu'à l'époque romaine on ne pouvait pas concevoir les Etrusques établis ailleurs que dans leur emplacement classique. Pour la même raison, Virgile fait arriver Enée en Italie par la mer Tyrrhénienne et par l'embouchure du Tibre. Mais le texte d'Hérodote, à cause de l'exactitude vraiment scientifique de l'auteur et de sa précision, est pour nous un document beaucoup plus sûr. Enfin, il est de tous points confirmé par un passage d'Hellanicos de Lesbos, écrivain du VI[e] siècle avant notre ère, où il est dit (*Fragm. hist. græc.*, éd. Didot, t. I, p. 45) que les Tyrrhéniens, originaires des Pélasges, ne s'appelèrent ainsi qu'après leur établissement en Italie; que, chassés de leur pays par l'invasion des Hellènes, ils étaient partis sur des vaisseaux et avaient fini par aborder au fond de l'Adriatique, *à l'embouchure du Pô* (Martha, p. 9). Enfin, Denys d'Halicarnasse lui-même confirme les précédents

renseignements en parlant des Tyrrhéniens qui étaient encore établis sur la côte *orientale* de l'Italie au VI[e] siècle av. J.-C. et qui en furent chassés par les Celtes (VII, 3; voy. aussi l'exposé de M. d'Arbois de Jubainville, *op. l.*, p. 94, 95, 105; 2[e] éd., I, p. 145 et suiv.). C'est pour cette raison qu'Hérodote ajoute : « ...et ils y demeurent encore ». On remarquera d'ailleurs que les découvertes archéologiques ne contredisent nullement son assertion. Les ressemblances tant de fois signalées entre le costume ou l'art des régions asiatiques et ceux des Etrusques trouvent là une explication très simple. L'inscription étrusque de Lemnos (*Bull. corr. hell.*, 1886, p. 1) semble attester qu'un rameau de la même race était resté fixé dans les îles voisines de la côte d'Asie. Je puis ajouter qu'un don nouveau fait au Louvre par M. Paul Gaudin, des bijoux d'or de Sardes, a suggéré une comparaison très instructive entre la civilisation de l'antique Lydie et celle de Villanova (Collignon, *Comptes rendus de l'Académie des inscript.*, 17 mars 1899).

Donc, sur ce point, je me sépare tout à fait de la théorie de M. Helbig qui consiste à faire venir les Etrusques par terre et par le nord des Alpes. La tradition antique est parfaitement conforme à l'enchaînement chronologique des faits observés par les fouilleurs des nécropoles italiotes (voy. aussi le texte de Polybe, II, 14 et 17). La civilisation a marché du nord-est au sud-ouest. Les envahisseurs, après s'être établis fortement dans l'empire ombrien et principalement sur la côte de l'Adriatique qui avoisine l'embouchure du Pô, ont peu à peu étendu leur domination, refoulé ou soumis les anciens habitants, franchi l'Apennin, et ils se sont enfin fixés d'une façon définitive dans les plaines fertiles qui s'étendaient entre l'Arno et le Tibre, aujourd'hui désolées par la mal'aria (les Maremmes). Ce fut l'*Etruria* des Romains. Mais auparavant, c'est-à-

dire du xe siècle, si l'on peut se fier aux chroniques romaines (voy. d'Arbois de Jubainville, *op. l.*, p. 97; 2e éd., I, p. 151), au VIIIe siècle, époque à laquelle les tombes à puits étrusques paraissent faire leur apparition dans la Toscane, on peut considérer qu'une civilisation étrusco-ombrienne prospéra à l'est de l'Apennin et dans la vallée du Pô (cf. E. Meyer, *Gesch. Alterth.*, II, p. 498). Elle est représentée par ce qu'on appelle l'art villanovien le plus ancien (Martha, p. 47-74). L'étude de M. Brizio sur la nécropole de Novilara, près de Pesaro, sur la côte de l'Adriatique (*Lincei*, V, p. 86 à 438, pl. 5 à 14) nous renseigne bien sur le mobilier en usage dans cette période étrusco-ombrienne (cf. pourtant les dates plus récentes que propose M. Hœrnes, *Urgeschichte*, p. 637). On y saisit de plus les principaux éléments de l'industrie de Hallstatt en Autriche, qui me paraît être due au rayonnement et au prolongement de la même civilisation (*Lincei*, p. 148 et pl. 8; cf. Hœrnes, p. 437-440, 564-586).

Les traits essentiels de cet art sont : 1° le développement du décor géométrique; 2° la prédominance de l'élément métallurgique.

Les habitants des Terramares n'avaient connu que des éléments décoratifs absolument barbares, créés spontanément chez tous les peuples primitifs. Les nouveaux venus leur apportent autre chose : des combinaisons savantes de lignes, les losanges, les carrés, la croix, le méandre, la disposition en métopes, l'imitation des formes animales dans la structure même du vase (Martha, p. 49 et 51; Montelius, pl. 81 et suiv.). M. Bœhlau, qui a fait une étude spéciale du type de Villanova (*Zur Ornamentik der Villanova-periode*, 1895), conclut avec raison que si les formes restent souvent locales et reliées à la période précédente des Terramares (vases à bossettes, anses lunulées, etc.), toute l'ornementation est au contraire « de style grec »:

la disposition même des ornements, leur irruption soudaine dans la céramique du pays prouve une invasion venue du dehors (p. 6 et suiv.). Il place comme nous aux environs du IXe siècle la période florissante de cet art (p. 10). C'est précisément le moment où le style géométrique, après avoir refoulé le mycénien dans les Iles et en Ionie (ci-d. p. 139), règne en maître dans la Grèce continentale (ci-d. p. 219, 233).

Les objets de métal constituent la vraie richesse, l'élément artistique par excellence de cette période : la céramique n'est qu'une copie plus ou moins fidèle des élégantes coupes de bronze, des disques travaillés au repoussé et ornés de files d'animaux en zone serrée (Pigorini, *Not. d. Scavi*, 1895, p. 258-266 ; Orsi, *Museo italiano*, II, p. 102), des grands ossuaires en feuilles de bronze laminées et battues au marteau, rivées par des rangées de clous qui forment eux-mêmes une décoration naturelle et qui donnent l'idée de simuler sur toute la surface du vase des têtes de clous, en forme de petits cercles incisés ou de petites saillies (Martha, p. 59-73). C'est le trait le plus caractéristique de l'art étrusque depuis ses origines jusqu'à son déclin que cette prédominance de l'élément métallique. Nous verrons que sa céramique entière, à toutes les périodes, est liée indissolublement à l'industrie du métal (pour la période villanovienne, voy. les articles de Pigorini dans le *Bullettino di paletnol. ital.*, XIII, p. 73 ; Barnabei, *Lincei*, IV, p. 186 et suiv. ; cf. Orsi, *id.*, II, p. 23). L'art villanovien récent, qui continue à vivre dans le Bolonais pendant plusieurs siècles, en fournit les preuves les plus curieuses; le céramiste prend la peine de modeler en terre jusqu'aux chaînettes de métal qui pendaient des coupes de bronze (Martha, p. 78). On a même copié en argile des casques de métal (*Notizie dei Scavi*, 1894, p. 307, fig. 16).

Si l'on cherche à préciser les origines de cette céra-

mique étrusco-ombrienne, on y découvre des éléments divers : l'emploi d'ustensiles propres aux nouveaux arrivants comme l'ossuaire en tronc de cône à une seule anse (Martha, p. 34), la prédilection pour les dessins estampillés en zones serrées (*id.*, p. 79, 80; Montelius, pl. 84, 85, 92), puis l'adoption de quelques détails particuliers aux Terramares (anses lunulées), enfin le souvenir de formes déjà connues par l'Orient méditerranéen (vases à bossettes comme à Hissarlik, coupes sur pied haut comme à Mycènes, œnochoés à col renversé comme à Santorin, vases en forme d'animaux comme à Chypre, urnes-cabanes dans le Latium et l'Etrurie rappelant les urnes mycéniennes de Crète). Ces raprochements qui ont frappé plus d'un archéologue (Martha, p. 56 et suiv. ; Karo, p. 3) sont fortifiés par les comparaisons que l'on peut faire entre les monuments de l'Etrurie classique et ceux des régions asiatiques : ressemblance des inscriptions étrusques et des inscriptions lyciennes (Fellows, *Lycia*, p. 442; Dennis, I, p. XLIX, note 6); similitude des vases trouvés dans le Caucase (Chantre, *Recherches anthropolog.*, II, p. 90, 92, 95); identité de certaines parties du costume étrusque et de l'habillement des Lydiens ou des Hétéens (Martha, p. 24); stèles funéraires de Bologne analogues à celle de Mycènes (*id.*, p. 370-372); voûtes à encorbellement comme dans les *Trésors* de la plaine d'Argos (*id.*, p. 146), etc. S'il n'y a là que des rencontres et des coïncidences, nulle conclusion à en tirer. Par exemple, on trouve dans les poteries de l'Armorique (Du Châtellier, *la Poterie en Armorique*, 1897, pl. 13 et 17) l'anse plate et incurvée, les zones d'oiseaux estampillés, comme dans la céramique de Villanova. Ici les voies de transmission sont assez difficiles à retrouver et à préciser. Mais les relations et les contacts s'imposent à l'esprit, quand il s'agit de populations ayant vécu dans le même bassin maritime. On peut donc admettre que les Etrus-

ques, avant d'arriver en Italie, avaient drainé tout le long de leur voyage bien des éléments industriels et artistiques.

A l'époque où nous plaçons leur entrée en scène, deux civilisations sont en présence et se heurtent. L'une est représentée par cet art ornemaniste et géométrique, venu de l'Europe centrale et guidé surtout par l'industrie métallurgiste, dont M. S. Reinach a si bien analysé le caractère, en l'opposant à l'art de l'Europe méridionale, qui s'inspire du monde organique et vivant (ci-d. p. 222). Il est incontestable que la civilisation étrusque, dans la période villanovienne, procède beaucoup plus du premier que du second. Mais il faut tenir compte, en outre, de quelques influences méridionales, où l'art mycénien a sa part (cf. Milchhœfer, *Anf. der K.*, p. 232-234). Les curieuses stèles de Novilara et leur décor tout rempli de motifs mycéniens, mêlés à des personnages et des bateaux (*Lincei*, V, p. 91 à 98, 171), toutes les formes céramiques que nous rappelions plus haut, indiquent des accointances avec les îles et l'Asie Mineure.

Comme conclusion, nous revenons donc encore au texte d'Hérodote : « *Ils côtoyèrent un grand nombre de pays* et ils arrivèrent chez les Ombriens. » M. d'Arbois de Jubainville admet avec raison que partis de régions éloignées et orientales, sans doute sous le coup des grands événements que synthétise le nom de la guerre de Troie, aux environs du XIIe siècle (ci-d. p. 93), les Etrusques ont pu mettre un ou deux siècles à parvenir jusqu'en Italie (*op. cit.* p. 87 ; 2e éd., I, p. 134) ; c'est ce que fait entendre aussi le texte d'Hérodote. Le bagage qu'ils ont recueilli en route est mêlé. Il est naturel que dans la Grèce continentale et dans la région septentrionale où les conduisait leur navigation à travers l'Adriatique, ils aient surtout développé leur goût pour le système géométrique issu de l'Europe centrale et pour l'industrie métallur-

gique. Mais il est facile de démêler aussi quelques éléments plus rares, issus de l'Orient et du monde mycénien. De la même façon s'expliquent les quelques perles de verre et les morceaux d'ivoire qu'ils entraînent avec eux (Bœhlau, p. 3 et 4).

Si l'on trouve sur les côtes de l'Illyrie, de l'autre côté de l'Adriatique, les restes d'une civilisation qui a la plus grande parenté avec celle de l'Italie villanovienne et qui d'autre part admet certains éléments mycéniens, comme le motif prédominant de la spirale et comme le casque militaire à treillis (S. Reinach, dans l'*Anthropologie*, 1896, p. 270; 1897, p. 536), ne doit-on pas la faire rentrer aussi dans la dépendance du grand empire étrusco-ombrien? M. Bœhlau (p. 16 et suiv.) considère la civilisation d'Hallstatt, en Autriche, comme une sorte de mycénien dégénéré et fondu dans l'ornementation géométrique. On ne fait pas remonter plus haut que l'an 800 la première période hallstattienne (Schumacher, *Fundberichte aus Schwaben*, 1898, VI, p. 21); aussi M. S. Wide (*Ath. Mitth.*, 1897, p. 255-257) suppose que les Ioniens, en trafiquant dans la mer Noire au VIIIe siècle, avaient pu y importer des éléments mycéniens qui, par la voie du Danube, se seraient répandus jusqu'en Illyrie. M. Hœrnes (*Urgeschichte in Europa*, p. 229) rattache aussi l'art illyrien aux influences mycéniennes prolongées. M. S. Reinach, qui n'est pas suspect de partialité à cet égard (ci-d. p. 196), a admis en termes précis la migration des éléments de l'est à l'ouest pour cette période. « Un des types les plus répandus de l'armure de tête dans la civilisation hallstattienne, qu'on peut appeler illyrienne ou même celto-illyrienne, est identique au modèle le plus commun du casque mycénien » (*op. l.*, 1896, p. 276). A défaut de données archéologiques qui font encore défaut, parce que les fouilles ont été trop rares en Illyrie, « les traditions grecques nous montrent à l'époque de la dissolution

de la civilisation mycénienne, c'est-à-dire après la guerre de Troie, un mouvement de chefs de tribus de la Grèce orientale vers l'Adriatique. Ainsi le Troyen Anténor fonde Padoue, suivant une tradition que connaissait déjà Sophocle; la tribu des Hénètes, alliée des Troyens, traverse la Thrace et vient s'établir sur l'Adriatique; les Cadméens de Thèbes, à une époque plus ancienne encore, avaient cherché refuge auprès du peuple illyrien des Enchélées. Lorsque l'invasion dorienne, venue du nord-est de la Grèce, s'enfonça dans le Péloponnèse, les populations de civilisation mycénienne durent se disperser vers l'est et vers l'ouest. A l'est nous savons que l'Ionie hérita de leur civilisation et l'épopée homérique, née en Ionie, montre combien le souvenir en resta vivace. Nous sommes moins bien renseignés sur ce qui se passa au nord-ouest, ou, pour mieux dire, nous ne savons encore rien » (*ib.*, p. 282).

Aussi, quand nous parlons de la conquête de l'Italie par les Etrusques, il est clair que nous n'entendons pas par là l'invasion d'une population compacte et homogène, d'une race socialement organisée. Dans le gros remous de peuples qui se produisit à la suite de l'invasion dorienne en Grèce et de l'émigration en Asie (ci-d. p. 93), beaucoup de bandes isolées, par terre comme par mer, ont dû aborder l'Italie de divers côtés à la fois, se combattre d'abord et fusionner ensuite. Le nom des Etrusques représente pour nous le gros des assaillants; mais bien d'autres aventuriers les ont sans doute précédés, accompagnés ou suivis. L'essentiel pour nous est de constater que tous ces nouveaux venus apportent des éléments d'art et d'industrie qui sont à peu près les mêmes et assez puissants pour constituer un monde nouveau. Ainsi tombe l'argument qu'on avait voulu faire valoir contre la théorie de M. Helbig, en faisant remarquer que les tombes à puits appartiennent à une race qui incinérait ses morts, tandis que les

Etrusques de l'Etrurie classique inhumaient les leurs dans des fosses et dans des caveaux. M. Martha (p. 38-46) a répondu à l'objection en montrant que les Etrusques, comme la plupart des peuples antiques, ont pratiqué concurremment les deux modes d'ensevelissement. Il faut ajouter que les fouilles de Novilara (*Lincei*, V, p. 99-108, 183-194) montrent précisément chez une population de la période villanovienne l'emploi de l'inhumation, accompagnée de quelques cas très rares de crémation. Chaque rameau détaché du grand tronc étrusco-ombrien pouvait donc avoir ses rites particuliers qui n'entamaient pas le fond commun de civilisation artistique.

Il me paraît probable aussi qu'au moment même où le gros des bandes émigrées arrivait en Italie par le nord, en remontant jusqu'au fond de l'Adriatique, un autre groupe plus hardi, laissant résolument les côtes hors de vue, franchissait la mer Ionienne et arrivait en Sicile, d'où il essaimait du côté de l'Italie méridionale (cf. Curtius, *Hist. gr.*, I, p. 283-284, trad. Bouché-Leclercq). C'est le résultat le plus important des fouilles faites par M. Orsi, près de Syracuse, que d'avoir démontré de ce côté l'existence d'un apport très ancien de formes céramiques appartenant au monde mycénien (*Lincei*, II, p, 5, pl. I et II; VI, p. 129, 133, pl. IV et V). C'est par là, croyons-nous, que le monde italiote a connu la céramique *peinte* qui s'oppose à la céramique *incisée* de l'art villanovien. Les deux éléments, partis des extrémités opposées de l'Italie, se rencontrent et fusionnent dans l'Etrurie classique des bords de l'Arno. Nous y reviendrons plus loin (Salle D).

Tel est le tableau d'ensemble que l'on peut présenter sur la physionomie de l'Italie à l'âge de l'*impasto*. Nous y avons cherché surtout la logique et la vraisemblance, sans avoir la prétention ambitieuse de donner la clef de l'énigme étrusque. Il faudra encore beaucoup de temps

et de trouvailles pour connaître « le secret du sphinx ». M. Martha (p. 13) dit qu'on saura la vérité sur les Etrusques le jour où l'on pourra dire quel idiome ils ont parlé : car leurs inscriptions, en dehors des noms propres et de quelques rares substantifs, sont demeurées indéchiffrables (cf. R. S. Conway, *The italic dialects*, 1897, p. x-xi). Cela est vrai si l'on découvre que leur langue est un dialecte asiatique, par exemple apparenté à celui des Lyciens ; alors l'origine orientale des Etrusques serait hors de doute. Mais supposons qu'on y reconnaisse un dialecte italique, analogue à l'osque, à l'ombrien. Leur point de départ resterait aussi ténébreux, car un peuple envahisseur, venu de loin, finit parfois par oublier sa propre langue et par adopter celle des vaincus (d'Arbois de Jubainville, *op. l.*, p. 96 ; 2e éd., p. 148).

C. *L'impasto dans les tombes à fosses.*

Ce qui caractérise la civilisation étrusque, dans la période suivante qui la montre transplantée presque complètement de l'autre côté de l'Apennin, établie fortement entre l'Arno et le Tibre, arrivée au comble de sa prospérité et de sa puissance au moment où Rome naît et se développe (VIIIe et VIIe siècles), c'est un changement dans ses rites funéraires. La tombe à puits, jusqu'alors particulière à la race et importée avec elle dans la région centrale de l'Italie, cède la place à une tombe plus grande, en forme de fosse, où le cadavre est généralement inhumé. Cette nouvelle pratique n'entraîne cependant pas la suppression de l'incinération (Martha, p. 39 ; Ghirardini, *Mon. Lincei*, VIII, p. 209 ; Helbig, *Nachrichten der Gesellsch. der Wiss. Göttingen*, 1896, p. 245). Elle indique seulement dans les

usages religieux et dans l'architecture funéraire une modification dont la cause nous échappe. J'ai montré (ci-d. p. 306) que la tombe à fosse et à inhumation existait en Ombrie. Cette partie de la population aurait-elle peu à peu propagé et imposé ses rites funéraires? Cela n'est pas impossible, mais reste une hypothèse.

Le mobilier des tombes ne change guère, mais il s'enrichit. On assiste au développement croissant de la technique en céramique et en métallurgie (cf. Ghirardini, p. 213). L'impasto se fait plus noir, un peu plus lustré; les pièces de bronze sont plus grandes et plus belles; les objets d'or et d'argent apparaissent (Martha, p. 100-102; Hœrnes, *Urgesch.*, p. 551-554).

L'événement décisif qui se produit, ce sont les importations étrangères. Par sa position géographique, plus rapprochée de Cumes, le centre hellénique le plus ancien, par sa proximité du détroit de Messine, c'est-à-dire de toutes les colonies grecques qui commencent au VIIIe siècle à s'étendre tout le long des côtes de la Sicile et du golfe de Tarente, par sa richesse même qui appelle les convoitises des marchands, l'Etrurie nouvelle subit bien plus facilement qu'autrefois les influences venues du dehors. Les importations sont de deux sortes : 1° une petite pacotille venue d'Orient, des perles de verre, des scarabées, des bijoux; 2° une céramique plus nombreuse et plus importante qui est d'origine grecque; ce sont des petits vases à parfums du style appelé protocorinthien, des œnochoés et des amphores du style géométrique. Il paraît probable que, sous l'influence de cette poussée commerciale, les fabriques locales commencent à s'installer en Etrurie même, soit pour exécuter des bijoux adaptés au goût du pays, soit pour fabriquer des poteries à l'imitation de ceux des Grecs (Martha, fig. 95 et 98).

Ces ateliers sont-ils purement indigènes ou dirigés par des colons grecs qui ont réussi à s'établir dans le

pays ? La question reste encore obscure. Mais il ne faut pas oublier que le texte de Pline nous autorise à cette dernière supposition, quand il représente (*Hist. nat.*, XXXV, 152) un prince grec de Corinthe, Démarate, exilé de son pays vers 660 av. J.-C. et venant s'établir dans la ville étrusque de Tarquinii avec des artistes grecs de noms expressifs comme Eucheir, Eugrammos, Diopos, Ecphantos. Il n'est donc pas invraisemblable qu'un peu plus tôt, dès la fin du VIIIe siècle, l'Etrurie ait possédé quelques colons grecs.

Nous réservons pour la Salle D l'étude de cette période d'importations grecques qui influencent profondément la céramique peinte de l'Etrurie. Nous nous bornons ici à constater dans les tombes à fosse la durée d'un *impasto* un peu plus perfectionné. Mais la technique des poteries noires étrusques ne sera entièrement renouvelée qu'avec l'apparition de l'âge suivant, marqué par un nouveau changement de construction funéraire.

D. *Le bucchero dans les tombes à chambre.*

(Nos 103 à 723.)

La tombe à caveau ou à chambre n'est qu'un développement, un agrandissement de la fosse. C'est d'abord un étroit couloir (tombe *a corridoio*), puis un caveau plus spacieux avec un plafond cintré (tombe *a camera*), ou une chambre précédée d'un vestibule (tombe *a cassone*), enfin de vastes hypogées composés d'un grand nombre de pièces. Toutes ces tombes à chambre sont destinées à recevoir plusieurs corps disposés dans des niches ou sur des banquettes. C'est évidemment l'idée qui a présidé à cette modification de la fosse ; on a voulu avoir des caveaux de famille. Les *camere* s'enchaînent aux *fosse*, comme les *fosse*

s'enchaînent aux *pozzi;* c'est la suite ininterrompue de la même civilisation (Martha, p. 105).

Le mobilier le prouve aussi. Les importations se font de plus en plus nombreuses; la céramique corinthienne s'y développe à loisir et dans toutes ses phases; plus tard elle est supplantée par une catégorie de poteries où l'on reconnaît un caractère ionien bien marqué, puis par les vases à figures noires de l'Attique et enfin par les premiers vases à figures rouges de style archaïque. Au moyen de cette céramique nous pouvons dater les tombes à chambre approximativement et les placer entre le milieu du VIIe siècle et la fin du VIe. Certains hypogées de la dernière période peuvent même atteindre le IVe et le IIIe siècle, s'il est vrai qu'on y rencontre de la céramique à reliefs (*Mon. Lincei*, IV, p. 173)[1].

C'est l'époque la plus florissante de la civilisation étrusque, surtout aux VIIe et VIe siècles (Hœrnes, *Urgesch.*, p. 645). Les tombes contiennent parfois des offrandes d'une richesse extraordinaire, bijoux magnifiquement ciselés, vases d'or et d'argent, ivoires ouvragés, appliques de meubles, lits de parade, sièges, boucliers et armes, etc. Trois caveaux en particulier sont restés

1. Il m'est impossible d'accepter les dates récemment proposées par M. Montelius (*Journal of the anthropol. Inst.*, 1897, p. 261-266 : vase François à la fin du VIIe siècle, grands vases corinthiens à personnages au VIIe siècle, les corinthiens à zones d'animaux au VIIIe siècle, les protocorinthiens au IXe siècle; vases de style géométrique aux Xe et XIe siècles; les grandes tombes étrusques Regulini, Bernardini, Del Duce, au IXe siècle) et je m'associe entièrement aux critiques formulées par M. Karo (*op. l.*, p. 144 et s.; cf. aussi Hœrnes, *Urgeschichte*, p. 540-542). Toute la chronologie céramique est enfermée, d'une part entre la date des premiers vases à figures rouges donnée par les fouilles de l'Acropole d'Athènes (fin du VIe siècle) et, d'autre part, la date des premiers établissements en Sicile où les colons grecs apportent le style géométrique et le protocorinthien (seconde moitié du VIIIe siècle). Entre ces deux dates se place tout le développement de la céramique à figures noires corinthienne, ionienne, chalcidienne, attique (sauf le Dipylon qui est antérieur).

célèbres dans les annales des fouilles : la tombe Regulini-Galassi, découverte en 1836 à Cervetri (*Museo Gregoriano*, I, pl. 12-21 ; cf. Brunn, *Griech. Kunstgeschichte*, I, 93-98) ; la tombe Bernardini, trouvée à Préneste en 1876 (*Monumenti dell Inst.*, X, pl. 31-33) ; la tombe Del Duce de Vetulonia, explorée en 1886 (*Notizie dei Scavi*, 1887, pl. 14 à 19). Ce sont elles qui font le mieux comprendre quel apport considérable le monde oriental venait jeter en masse sur l'Italie, à la date où la Grèce continentale recevait, elle aussi, la même semence (milieu du VII[e] siècle).

Que comprend ce mot de « monde oriental » ? Pour M. Helbig, suivi par M. Martha, ce sont surtout les Phéniciens qui ont accaparé le marché étrusque, par la voie du commerce carthaginois (*Annali*, 1876, p. 197 et s. ; *Art étrusq.*, p. 116). Mais cette théorie « phénicienne » a été très contestée. M. Milchhœfer a été un des premiers à réagir contre elle (*Anfänge der Kunst*, p. 221-223), puis M. Gsell, en faisant remarquer qu'on devait faire une place plus importante à l'art ionien des Grecs d'Asie Mineure (*Vulci*, p. 325, 419 et note 3). Depuis, cette opposition n'a fait que s'accentuer (cf. le P. de Cara dans la *Civiltà cattolica*, vol. VI, juin 1896). M. Bœhlau (p. 12) et M. Karo (p. 9-10, 19-20) s'accordent à attribuer un rôle tout à fait prépondérant aux Ioniens et à réduire considérablement celui des Phéniciens, jusqu'au point de l'annuler à peu près. M. Helbig, revenant lui-même sur ce sujet (*Sitzungberichte der bayer. Akad.*, Munich, 1896, p. 573-575 et 578-582), a sensiblement atténué sa thèse primitive, en montrant que la grande expansion du commerce phénicien doit se placer pendant la période mycénienne et qu'au contraire, après l'invasion des Doriens, les exportations de Syrie se font plus rares ; que dans les tombes italiotes du VII[e] siècle les objets importés par le commerce phénicien se réduisent à peu

de chose, enfin qu'il faut chercher surtout du côté de l'Ionie les apports de civilisation. En effet, toute thèse exclusive me paraît également fausse, d'un côté comme de l'autre. Une civilisation comme celle de l'Italie au VIIe siècle ne peut pas se composer d'éléments homogènes : ce n'est pas l'exploitation d'une région par un seul peuple. Les événements historiques nous instruisent du contraire. Si Etrusques, Phéniciens, Carthaginois, Grecs ioniens et Grecs du continent se sont livrés de furieux combats jusqu'aux VIe et Ve siècles dans les eaux italiotes et siciliennes, c'est sans doute qu'ils y avaient tous des intérêts puissants et que chacun essayait de s'y faire sa place au soleil. Il me paraîtrait puéril de nier que les Phéniciens aient eu leur part dans ces influences, puisque des coupes comme celles de Préneste, l'une avec son inscription phénicienne et son style égyptisant, l'autre avec son ingénieuse composition et son style pseudo-assyrien (Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, III, fig. 36 et 543), représentent l'art phénicien de cette époque dans ce qu'il a de plus parfait. Je les considère comme les œuvres les plus intéressantes et les plus fortes qu'aient livrées les grandes tombes orientalisantes de l'Italie. J'ai dit ailleurs (*Revue des études grecques*, 1894, p. 130) comment elles se relient, à mon avis, aux chefs-d'œuvre de l'art mycénien, aux vases de Vaphio. Comment croire qu'un peuple commerçant et actif, habitué à hanter ces parages depuis une époque très ancienne (E. Meyer, *Gesch. Alterth.*, II, p. 508), fabricant et vendeur d'admirables produits industriels, capable de les introduire jusqu'au plein cœur de l'Italie, fondateur d'une succursale florissante comme Carthage qui est elle-même en relations suivies et amicales avec l'Etrurie (E. Meyer, II, p. 696-700), ait été une quantité négligeable dans le problème de la formation de l'art en Italie? Il en est au contraire un

des éléments essentiels, et la tombe de Préneste me paraît presque tout entière composée d'objets phéniciens (cf. aussi le plat d'argent de la tombe Regulini, Perrot, *id.*, fig. 544). Tout récemment, on découvrait à Corneto un magnifique flacon de porcelaine dite égyptienne, avec inscription dédicatoire, qui est une œuvre phénicienne de la seconde moitié du VIII[e] siècle (Schiaparelli, *Mon. Lincei*, 1898, VIII, p. 89, pl. 2 à 4; pour d'autres objets phéniciens trouvés dans les tombes à puits et les tombes à fosses, cf. Helbig, *la Question mycénienne*, dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, 1896, t. XXXV, p. 77 et s.). Mais, d'autre part, je reconnais avec M. Gsell combien le style des animaux sur les monuments étrusques est le plus souvent étranger à l'art phénicien. Je suis frappé des raisons que donne M. Karo (p. 21) pour rattacher à l'art ionien, plutôt que phénicien, les gravures et peintures d'œufs d'autruche (Perrot, *id.*, fig. 624 à 628), ainsi que le skyphos d'argent de Vetulonia (Karo, p. 19). Il remarque très justement (p. 153) que les bijoux d'or rhodiens du Louvre (Saglio, *Dict. des antiquités*, fig. 936) sont identiques pour la technique à ceux de la tombe Regulini. Je tiens aussi pour exacte l'opinion de M. Bœhlau (*Aus ionischen und italischen Nekropolen*, p. 119), quand il attribue à l'art gréco-oriental le seau d'ivoire de Chiusi (*Monumenti Inst.*, X, pl. 38 *a*). On a pu dire la même chose de beaucoup de statuettes de bronze dites étrusques (Savignoni, *Lincei*, 1897, p. 277 et s.; De Ridder, *Catalogue des bronzes d'Athènes*, p. XVI). M. Milani, en étudiant les monnaies recueillies à Volterra, Chiusi, etc., y a reconnu des types anciens de Phocée, Lampsaque, Cyzique (VII[e] et VI[e] siècles) qui confirment les rapports des Etrusques avec les villes grecques de l'Orient (*Museo topograf.*, p. 43-44). Mais qu'est-ce que tout cela, si ce n'est le mélange nécessaire des diverses influences qui,

tout en se combattant, ont formé l'âme étrusque et qui, dès l'origine, ont rempli le monde latin d'images, de légendes et de superstitions orientales? Si la religion romaine, comme l'étrusque, est tout imprégnée d'un formalisme et d'un rituel qui ne trouve d'analogies que dans l'antique Chaldée, à qui le doit-on, si ce n'est à ces peuples commerçants qui, de très loin et de plusieurs endroits à la fois, sont venus déposer au sein de l'Italie les idées du vieil Orient? Et qui peut mesurer la portée incalculable qu'un tel fait a eu sur la formation de l'art et des croyances modernes (voy. la *Conclusion*)?

A côté des Orientaux et des Grecs d'Asie, il faut encore faire place aux Grecs insulaires et aux Grecs du continent, Rhodiens, Corinthiens, Chalcidiens, Mégariens, qui montent à l'assaut des rades et des lieux fortifiés de Sicile et d'Italie, pendant les VIII[e] et VII[e] siècles. Ceux-là aussi ont apporté des principes d'art et des idées religieuses dont l'Italie a fait son profit. Puis au VI[e] siècle surviennent les grands arrivages attiques qui, à eux seuls, représentent une civilisation complète, tout un monde de pensées artistiques et religieuses, propagées par des milliers de peintures sur argile. Nous retrouverons ces importations grecques dans les salles suivantes. Actuellement, après avoir ainsi caractérisé la diversité des influences que l'Etrurie civilisée a subies pendant sa période la plus prospère, il nous reste à examiner ce qui en reste de traces sur ses produits originaux, en particulier sur sa céramique.

L'*impasto* des âges précédents se transforme en *bucchero*. Voilà le grand progrès de fabrication technique. La terre volcanique, toute mêlée d'impuretés, devient une véritable argile céramique, c'est-à-dire une matière homogène, longuement préparée et travaillée (Barnabei, *Lincei*, IV, p. 178). Ensuite la po-

terie est tournée avec le plus grand soin et d'après des modèles d'une structure savante, que l'on continue à emprunter à la métallurgie. Elle est polie au polissoir. Puis sur la poterie à peine séchée l'ouvrier pratique les incisions nécessaires au décor ou bien il applique les estampilles et les moules choisis d'avance pour l'ornementation. Alors on met au feu dans un four bien clos. Là se ferait la fumigation, d'après le système de M. Klitsche de la Grange, par la combustion de sciure de bois et autres matières fuligineuses. Ou bien, avant la cuisson, comme le pensent MM. Blümner et Barnabei, on aurait appliqué un enduit de charbon pilé et de noir de fumée qu'une température modérée ferait entrer dans les pores de l'argile (cf. ci-d. p. 294; sur les diverses solutions proposées pour la confection des vases noirs, voy. Schliemann, *Ilios*, trad. Egger, p. 270-272). Au sortir du four, on recouvrait le vase noir d'une couche légère de cire et de résine, pour lui donner du brillant et pour le rendre imperméable (*Lincei*, IV, p. 175, 178); on le polissait de nouveau et la pièce était terminée.

Le décor ne montre pas moins d'habileté et de perfection. Il est gravé ou en relief. La gravure peut être faite au moyen d'une sorte de petite roulette dentée qui ponctue l'ornement (*Vases antiques du Louvre*, pl. 24, C 349, 357, 502), ou elle est exécutée au burin par un trait d'incision continue qui grave le dessin dans l'argile même (*id.*, pl. 25). Plus rarement le motif est creusé comme avec un ciseau et forme une dépression sur la surface du vase (*id.*, pl. 24, C 546). La description seule des procédés d'exécution indique où les céramistes prenaient leurs modèles : évidemment dans la métallurgie ; ils n'ont eu qu'à copier les beaux vases de bronze venus de Grèce et en particulier d'Ionie (cf. Frœhner, *Collection Tyszkiewicz*, pl. 15, coupe de bronze de style ionien trouvée en Etrurie).

Le relief est également de deux sortes : ou bien il est fait au moyen d'un cylindre qui, portant un dessin gravé en creux, est roulé sur l'argile encore fraîche et y imprime un faible relief (*Vases du Louvre*, pl. 26, C 589) ; ou bien il se compose d'une série de médaillons et de petits bas-reliefs, modelés à part ou tirés d'un moule, qui sont appliqués par barbotine sur le vase (*id.*, pl. 26, 27). Là encore, comme pour l'incision, la source est la vaisselle de métal enrichie de reliefs, telle qu'elle existait dès l'époque mycénienne (Perrot et Chipiez, VI, fig. 381, 534) et telle que les Grecs du VIIe siècle l'ont fabriquée (*Museo Gregoriano*, I, pl. 15 et s.). Nous verrons en étudiant la Salle D que les céramistes grecs eux-mêmes avaient depuis longtemps pratiqué le décor en relief sur les vases et l'avaient transmis tout constitué aux ateliers d'Italie.

Un troisième procédé, qui n'est pas moins que les deux autres une imitation du métal, consiste à découper à l'emporte-pièce dans une galette d'argile un motif formant un dessin ajouré : c'est une technique ordinairement réservée aux anses de vases (*Vases du Louvre*, pl. 27, C 659; pl. 28, C 664). Les céramistes ont enfin recours à un quatrième système, celui du modelé en ronde-bosse, soit pour faire des têtes entières (*id.*, pl. 28, C 722), soit pour exécuter des petites statuettes disposées en caryatides autour du vase (*id.*, pl. 27, C 657, 659).

Les sujets représentés conduisent du dessin linéaire simple aux scènes complètes à personnages multiples. Dans le linéaire, le souvenir du curviligne et des formes végétales persiste plus que celui du géométrique pur : l'esprit des ouvriers est évidemment orienté d'un autre côté que celui de leurs prédécesseurs. Le type qui revient le plus souvent est celui de la petite palmette florale, ponctuée à la roulette, placée debout ou cou-

chée (comparez *id.*, pl. 24, C 66, avec C 349, 357, 502). Les animaux sont empruntés surtout aux créations orientales, le sphinx, le griffon, la lionne à une seule tête sur deux corps, les grands fauves comme le lion, la lionne, la panthère (*id.*, C 556, 558, 563, 567, 635). Parmi les animaux ordinaires ou les plus communs sont le cerf, le bouquetin, le cheval, les oiseaux (*id.*, C 551, 552, 561, 563, 566, 635).

Dans les scènes à personnages la composition d'un ensemble est rare : quelquefois c'est une épisode de chasse, un banquet (*id.*, C 561, 639) ; le plus souvent les personnages sont juxtaposés sans lien apparent ou répétés uniformément autour de la panse (*id.*, C 640, 641, 643). Si les figures orientales, la Gorgone, la Chimère, l'Artémis dite persique, l'homme à tête d'âne ou de chien (cf. sur ce sujet qui a quelque accointance avec le type crétois du Minotaure, Milchhœfer, *Anf. d. K.* p. 77 et s.), les masques à coiffure égyptienne reviennent fréquemment (*id.*, C. 563, 627, 641, 642, 649 ; Martha, p. 466-475), par contre il est tout à fait exceptionnel de noter un sujet mythique ou héroïque bien déterminé : on cite seulement Persée et la Gorgone, Thésée et le Minotaure, Hercule et le taureau (Martha, p. 475 ; Lenormant, *Gazette arch.*, 1879, p. 100).

Ce qui frappe le plus, c'est le style particulier des personnages, les proportions courtes et massives, les modelés gras et empâtés, les détails d'armement ou les attitudes qui ont surtout des analogies dans l'art archaïque de la Grèce continentale et de l'Ionie (Martha, p. 475-476). Les divinités à quatre paires d'ailes sont un souvenir assyrien. Le dieu à tête d'âne ou de chien rappelle l'Anubis des Egyptiens et se retrouve sur un bronze archaïque de Pérouse, œuvre ionienne (*Antike Denkemaeler*, II, pl. 15, n°s 6, 7). Les masques en relief sont de style égyptisant, mais l'idée de décorer le vase de têtes isolées pourrait être une tradition mycénienne,

conservée en Ionie (voir le vase d'argent, Perrot et Chipiez, VI, p. 813). L'Hercule étrusque est souvent imberbe comme l'Hercule ionien (Saglio, *Dict. des Antiquités*, V, p. 119). Les têtes en ronde-bosse, surmontant des vases en forme de canopes, éveillent le souvenir de l'Egypte. Les Centaures à jambes humaines, les femmes coiffées avec une grande natte dans le dos, les guerriers à jambes fortes, la tête ensevelie sous un casque à cimier bas, les barques à deux côtés relevés sont des traits que nous relevons sur des monuments ioniens comme le seau d'ivoire de Chiusi (*Monumenti Inst.*, X, pl. 38 *a*). Les animaux surtout nous ramènent du côté de l'Asie, comme le cheval ailé (Perrot, II, p. 583), les sphinx, les lions et griffons ailés, les fauves dévorant des restes humains, les cerfs laissant sortir de longs rinceaux de leur bouche, les autruches, etc. (Karo, *De arte vascularia antiq.*, p. 17; De Ridder, *De ectypis æneis*, p. 53-62; comparez un ivoire de l'ancienne collection Tyszkiewicz, Frœhner, *Catalogue*, p. 61, n° 167). Le sphinx habillé par-devant d'une espèce de vêtement semble emprunté aux documents phéniciens (Karo, *id.*, p. 19; cf. Martha, fig. 107). On a parfois prêté à l'imagination singulière des Etrusques les combinaisons baroques de certains *buccheri*, formant un assemblage de tête humaine sur une jambe ou sur un corps de poisson (*Vases du Louvre*, pl. 28); mais les combinaisons souvent très factices des formes chaldéennes et les descriptions de l'historien Bérose sur les figures étranges qui décoraient le temple de Babylone (Perrot, III, p. 603) nous autorisent à supposer là encore des influences étrangères et des copies d'œuvres asiatiques.

L'étude des formes conduit aux mêmes conclusions. Presque tout vient de l'Orient aux Etrusques. Ce qui leur est propre, c'est leur attachement tenace à la céramique noire et fumigée, leur habileté de plus en plus

grande à traduire en argile les formes métalliques, mais les modèles leur sont fournis par le commerce étranger. J'ai montré ailleurs (*Bull. corr. hell.*, 1893, p. 442) l'origine ionienne du type d'amphore à anses plates et incurvées qui se répète à un grand nombre d'exemplaires dans les *buccheri* (*Vases du Louvre*, pl. 25, 26) et qui fut introduit en Attique par Nicosthènes (Salle F). J'en dirai autant du vase à caryatides (*id.*, pl. 27, 28), qu'on pouvait croire spécial à l'Etrurie, mais dont le modèle est sans doute ionien, puisqu'on le trouve en argile blanche à Rhodes (*id.*, pl. 13, A 396 (1); voy. ci-d., p. 168). C'est également de la côte d'Asie ou des Iles qu'a dû venir le haut réchaud surmonté d'un vase en forme de dinos (Martha, p. 464; cf. *Jahrbuch des deut. Inst.*, 1890, p. 118, et *Anzeiger*, p. 166; 1897, p. 160). De Grèce même les types métalliques n'ont pas dû manquer non plus, et M. Karo (p. 12-17) a dressé le tableau des formes de *buccheri* qui sont identiques aux amphores, coupes, œnochoés, canthares, skyphoi de l'Attique. M. Couve a noté les rapprochements à faire avec la céramique béotienne archaïque (*Bull corr. hell.*, 1897, p. 449, 451); M. Bœhlau avec le protocorinthien (*Aus ion. Nekropol.*, p. 97).

La parenté étroite de cette céramique et de la métallurgie n'est pas moins sensible dans le décor. Qu'il soit gravé ou en relief, ce sont toujours des procédés empruntés à la technique du métal et d'où la peinture, à part de très rares exceptions, est complètement exclue. Même quand on y voit des traces de couleur rouge vermillon, de jaune, de blanc, il reste probable qu'on s'essayait ainsi à rendre des vases de métal brillant, comme le cuivre, l'or, l'argent. Nous avons vu que sur certains *buccheri* on remarque des traces de véritable dorure ou d'une mince couche d'argent (ci-d. p. 294). Peut-être est-ce dans le même sens qu'on pourrait interpréter la couleur cendrée, vieil argent, d'une série de vases où

M. Gsell (*Vulci*, p. 446) refuse de voir de simples accidents de fabrication. Pour tous les petits détails de l'ornementation, les doubles spirales incisées, les palmettes pointillées à la roulette, les guirlandes de fleurons, les godrons et côtes en relief, les masques humains en applique, les animaux incisés ou repoussés, les protomes de griffons en ronde-bosse, il n'en est pas un seul qu'on ne remarque sur des exemplaires de métal, trouvés dans les tombes à chambre de la même époque et de la même région (*Museo Gregoriano*, I, pl. 19, n° 8; pl. 20, n° 4; pl. 85, n° 7; *Notizie dei Scavi*, 1887, pl. 16, n° 1; Martha, fig. 105; *Monumenti Lincei*, IV, pl. 8, n° 9, et fig. 95; *Notiz. d. Scavi*, 1893, p. 499, fig. 1 à 5; 1886, p. 41-42; *Museo Gregor.*, I, pl. 14, 15. Comme ensemble voy. les planches du *Museo Gregor.*, I, pl. 13, 19, 53 à 60; *Mon. Lincei*, IV, pl. 8). M. Karo a raison d'écrire (*De arte vascul.*, p. 21) que dans la pénurie où nous sommes des monuments de la métallurgie grecque, les *buccheri* sont pour nous les reproductions fidèles et précieuses d'un art très prospère. Cette seule considération suffirait à réhabiliter ces vases dont on fait ordinairement peu de cas, croyant qu'ils représentent la vaisselle pitoyable de quelque population italiote encore barbare. Ils renferment, au contraire, en eux l'image de deux civilisations florissantes, celle de la Grèce ionienne et celle de l'Etrurie, pendant le VIIe et le VIe siècle av. J.-C.

La chronologie de ces divers groupes de poteries est établie par la structure même des tombes à chambre où on les trouve et par la nature des objets que l'on recueille au même endroit. Voici ce qui résulte des observations de M. Gsell à Vulci, de M. Barnabei à Narce (cf. le résumé de M. Karo, *Cenni*, p. 159-160; mais je suis obligé de dire que sur l'exactitude scientifique des fouilles de Narce M. Helbig a fait les plus graves réserves dans son *Führer durch die öff. Samml. in Rom*, 2e édit.,

1899, I, p. v). Nous ne nous lasserons pas de répéter qu'en indiquant ces divisions, nous cherchons seulement à préciser à quel moment un type apparaît : il est bien entendu qu'il se prolonge ensuite par tradition et persiste quelque temps avec les types des groupes ultérieurs. L'*impasto* lui-même existe encore dans les tombes à chambre les plus anciennes, mais il tend à disparaître peu à peu (Gsell, p. 445).

1° Grands récipients de bucchero, cratères, réchauds sur pied haut, etc. (*Vases du Louvre*, pl. 24, C 546). On les trouve plus souvent dans les tombes à fosse que dans les tombes à chambre ; plusieurs sont en terre rouge non fumigée (*Lincei*, IV, p. 238-244 ; *Vulci*, p. 367-368, 375). Ils peuvent remonter jusqu'au milieu du VIIe siècle. — 2° Buccheri incisés et ponctués à la roulette, skyphoi, canthares, coupes (Martha, fig. 295 ; *Vases du Louvre*, C 349, 357, 502). Cette technique est ancienne et apparaît déjà sur les vases d'*impasto*, (*id.*, pl. 22-23, C 7, 65). On trouve ces buccheri dans les tombes à fosse les plus récentes et dans les tombes à chambre les plus anciennes, mêlés à de la céramique proto-corinthienne et corinthienne (*Vulci*, p. 11, 12, 15, 39, 42, 109, 128, 137, 149, 447, 477, etc.). Ce *bucchero sottile*, souvent d'une légèreté extrême et d'un beau lustre brillant, apparaît vers le milieu du VIIe siècle et se prolonge fort avant dans le VIe. C'est lui surtout qui marque la transition entre la tombe à fosse et la tombe à caveau, et le passage du bucchero rude au bucchero bien travaillé. — 3° Buccheri à zones estampées en cylindre, coupes, amphores, cratères (*Vases du Louvre*, C 589 ; Martha, fig. 298, 303). Ce genre assez rare se montre dans les tombes à corridor avec de la céramique corinthienne (*Annali*, 1877, pl. UV ; Gsell, p. 421, 422, 470 ; on a trouvé dans la Sabine des vases de bucchero à décor archaïque et géométrique uni aux zones cylindrées ; Pasqui, *Not. Scavi*, 1896, p. 482, 487). Sur

le même vase, la palmette ponctuée en éventail s'unit à la zone cylindrée (Karo, p. 157); par conséquent ce groupe s'enchaîne avec le précédent et doit remonter encore à la seconde moitié du VIIe siècle. — 4° Buccheri à caryatides, coupes à supports (*Vases du Louvre*, C 657, 659, 664, 667; Martha, fig. 319). On y rencontre aussi la palmette en éventail et, sur les anses, des animaux estampés. Nous pouvons donc réunir cette série aux deux précédentes et la placer à la même date (Karo, p. 157). — 5° Buccheri à têtes modelées en ronde-bosse, ossuaires, canopes (*Vases du Louvre*, C 722). C'est une idée très ancienne qui date de la période des *pozzi* (Martha, p. 331), mais l'usage s'en est conservé dans les chambres souterraines à inhumation (Milani, *Museo ital.*, I, p. 299), par conséquent jusqu'à la fin du VIIe siècle et même plus tard. Les Etrusques n'ont jamais renoncé à cette étude de la tête du défunt, d'où est né un des arts les plus expressifs et les plus vraiment romains, le portrait, le buste (cf. E. Pottier, *les Statuettes de terre cuite*, p. 221). Ce type est plus fréquemment reproduit en argile ordinaire qu'en bucchero; nous le retrouverons dans la Salle D. — 6° Buccheri à reliefs modelés ou appliqués, amphores, œnochoés, coupes, cyathoi, plats, réchauds, etc. (*Vases du Louvre*, pl. 26, 27, 28; Martha, p. 468-477). C'est la catégorie la plus nombreuse et la plus récente. Ils foisonnent dans les tombes à chambre et représentent, depuis la fin du VIIe siècle jusqu'au Ve, la floraison de la céramique étrusque, On les rencontre déjà avec les vases corinthiens, mais surtout avec les vases attiques à figures noires du VIe siècle (Gsell, p. 477). Faut-il admettre, avec Lenormant et Gamurrini (*Gazette arch.*, 1879, p. 111), que la fabrication n'en a pas cessé pendant le Ve siècle et qu'ils se relient sans interruption aux vases campaniens à reliefs (Salle H)? C'est ce qu'il faudrait pouvoir préciser par des observations plus rigoureuses. M. Gsell remarque

qu'à Vulci, dès le début du ve siècle, le bucchero devient très rare (p. 448). Il est vrai que même sous l'Empire romain, on paraît avoir gardé le souvenir de la vaisselle noire des ancêtres étrusques (Juvénal, *Satires*, VI, 342 : *Quis simpuvium ridere Numæ nigrumve catinum... ausus erat?* cf. Martial, XIV, 99). N'est-il pas croyable que dans certains sanctuaires on avait pu conserver du *bucchero* dans le mobilier du dieu ou que par tradition on avait continué à fabriquer pour les usages rituels une poterie noire?

Jusqu'à présent nous avons parlé de la poterie noire fumigée comme d'une production essentiellement locale en Italie. Nous en avons montré le développement à travers les siècles. Mais arrivés à ce point, une question se pose. Le résultat final de cette fabrication, le *bucchero* lustré, est-il uniquement dû aux efforts accumulés de tant de générations pour perfectionner l'*impasto* primitif? Le bucchero représente-t-il une simple évolution de l'industrie des vases noirs, progressant par ses propres ressources, comme la belle argile lustrée et polie des Mycéniens succède aux vases de Santorin? Différentes raisons empêchent de le croire. Le saut est brusque de l'*impasto* au *bucchero*. Non seulement la matière première change, mais tout se perfectionne à la fois; le décor devient abondant et varié; plusieurs systèmes d'incision et de modelé en relief apparaissent ensemble; surtout les formes de vases et les sujets choisis indiquent que de puissantes influences extérieures agissent sur les ateliers. Or, on a remarqué que la poterie noire existe ailleurs qu'en Italie et dès une époque extrêmement ancienne. La cuisson de l'argile amène nécessairement une fumigation quand elle se fait à air libre. Tous les peuples primitifs ont essayé de tourner à leur avantage cet accident et d'obtenir une poterie noire (voy. au musée du Trocadéro et au musée Guimet les céramiques des peuples primitifs

d'Afrique, d'Amérique, d'Océanie). Il est donc naturel que les mêmes essais aient eu lieu sur divers points du bassin de la Méditerranée.

Les fouilles d'Hissarlik et celles de Chypre ont fourni des poteries fumigées d'un ton noir qui remontent aux périodes les plus reculées de la céramique (Salle A, nos 4, 5, 6, 21, 22). Un don récent de M. Paul Gaudin atteste que cette fabrication s'était répandue dans la région d'Asie Mineure à une époque très ancienne : ce sont des vases de bucchero, souvent incisé, découverts par lui dans la nécropole archaïque de Yortan (région de Pergame), qui forment la liaison cherchée entre la civilisation troyenne et celle de Chypre (ci-d. p. 88; voy. Salle A). De très anciens exemplaires de la poterie noire ont été recueillis en Egypte, dans des couches mycéniennes (Fl. Petrie, *Journ. of hell. studies*, 1890, pl. 14, n° 9, p. 276). Le Louvre possède depuis peu un petit vase de terre noire fumigée qui a la forme du « vase à étrier » (ci-d. p. 87), et qui a été trouvé dans une chambre funéraire de Crète avec d'autres vases mycéniens (Inv. C. A. 908). Ainsi tombe l'hypothèse de M. Martha qui, comme Lenormant (*Gazette arch.*, 1879, p. 103), tenait la céramique noire pour un produit essentiellement national des Etrusques et qui attribuait la présence du *bucchero* hors de l'Italie au désir des Grecs de faire concurrence à la manufacture toscane (*Art étrusq.*, p. 478). Les spécimens que nous citons sont d'une époque très antérieure à la fabrication du bucchero en Etrurie. Nous avons signalé plus haut (ci-d. p. 117, 153) des buccheri trouvés à Chypre et à Rhodes dont la date n'est pas très reculée et qui, par conséquent, pourraient être dus à des exportations de fabriques étrusques. Il en est de même pour celui de Sicile (Orsi, *Lincei*, I, p. 384) et de Cumes (*Bullettino Inst.*, 1875, p. 98). Rien ne serait plus naturel qu'un mouvement de va-et-vient entre les fabriques grecques

et celles d'Italie : il est rare qu'un peuple civilisé ne compense pas ses importations par des exportations. Mais il n'en est pas moins certain qu'il y a eu un bucchero grec, bien avant le bucchero étrusque. Celui de Naucratis, par exemple, avec ses inscriptions dédicatoires (E.-A. Gardner, *Naukratis*, part. II, p. 47), ne peut provenir que d'une région grecque assez voisine et probablement ionienne. M. Lœschcke, après M. E.-A. Gardner, a cru pouvoir désigner Lesbos comme centre de cette fabrication (ci-d. p. 153). M. Furtwaengler croit à des centres de fabrication différents, en Orient, en Sicile (*Berl. philol. Wochenschrift*, 1888, p. 1454). M. Bœhlau considère comme local le bucchero trouvé par lui à Samos (*Aus ion. Nekrop.*, p. 120). Signalons encore les vases noirs recueillis par M. Koldewey en Asie Mineure et attribués par lui au VIIe siècle (*Neandria*, p. 14-16, 19), ceux de Troade (Virchow, *Abhandlungen der Berl. Gesell. für Ethn.*, 1882, p. 49), et ceux de l'Acropole d'Athènes (Gardner, *l. c.*, p. 128). Tous ces renseignements montrent le bucchero répandu sur une aire géographique fort étendue et surtout ionienne; ils permettent d'affirmer qu'il y a eu, en dehors de l'Etrurie, plusieurs centres de fabrication anciens pour ce genre de céramique. J'en trouve encore la preuve dans des fragments de terres cuites, données aussi au Louvre par M. Paul Gaudin (Salle M) : elles sont en terre de bucchero fumigé et pourtant elles appartiennent à la série des figurines hellénistiques postérieures à Alexandre. Par conséquent, la tradition d'ateliers locaux a été assez forte dans cette région pour y maintenir l'usage du bucchero jusqu'au IIIe ou IIe siècle.

De ces faits, on a tiré des conclusions diverses. Par exemple, M. Barnabei (*Lincei*, IV, p. 300, 307) admettrait volontiers que les plus beaux des buccheri lustrés, trouvés dans les tombes à chambre de l'Etrurie, sont de purs produits grecs, imités ensuite avec plus

ou moins d'habileté par les indigènes. M. Orsi, au contraire, persiste à considérer l'ensemble du bucchero comme exclusivement étrusque et fabriqué dans le pays (*id.*, I, p. 784-785). M. Karo pense que le bucchero étrusque a pu se former sur le modèle de poteries noires purement grecques, introduites par le commerce, mais il aurait toujours conservé une certaine grossièreté native, permettant de le distinguer des spécimens importés (p. 7). Je suis frappé, pour ma part. de l'enchaînement qui unit le *bucchero* à l'*impasto*. Certains spécimens d'impasto réalisent vraiment, au moins par l'aspect extérieur, les qualités de lustre, de finesse dans les incisions qui font la supériorité du bucchero. J'admets volontiers qu'un bucchero plus léger et plus fin avait pu être exécuté ailleurs par quelque fabrique grecque et qu'il a été introduit à un petit nombre d'exemplaires, en même temps que la métallurgie et les vases peints, par la voie du sud, dans l'Etrurie du VIIe siècle. Souvenons-nous que le travail de l'argile figuline avait été amené à un haut point de perfection en Grèce, dès l'époque mycénienne. Mais, tandis que les Grecs attachaient peu de prix à cette céramique qui leur paraissait triste et pauvre, en comparaison de leur céramique peinte et polychromée, elle fut adoptée avec enthousiasme par les Etrusques comme la solution même de leurs recherches séculaires sur la poterie fumigée. Pour lui donner de nouvelles qualités de consistance, de légèreté et de brillant, il suffisait que quelques artistes étrangers vinssent s'établir au milieu d'eux et leur montrer les détails de la fabrication, surtout de la préparation de la terre. Cette impulsion une fois donnée, les fabriques locales n'avaient plus qu'à écouter leur instinct et leurs traditions pour se développer d'elles-mêmes. Je crois donc tout à fait inutile d'admettre deux catégories dans le bucchero des tombes à chambre : une locale, une

d'importation. Les différences de terre et de lustre qui se produisent peuvent très naturellement provenir de l'habileté plus ou moins grande d'un ouvrier ou d'un atelier. Il en est de même dans les vases peints attiques : tous sont loin d'avoir la même exécution soignée. La vérité me paraît être dans cette solution : impulsion donnée à la fabrication étrusque du VIIe siècle par l'introduction de modèles métallurgiques nouveaux et par la connaissance d'un bucchero grec d'une argile plus fine ; à partir de ce moment, essor décisif de la fabrication du bucchero en Etrurie qui s'en fait une sorte de spécialité et de monopole. Dans les deux cas (apport de modèles métalliques, apport de bucchero), c'est la Grèce asiatique, l'Ionie, qui paraît avoir été la source principale des importations.

DESCRIPTION

Nous avons cherché à établir ci-dessus quelles étaient les étapes suivies par la fabrication du bucchero. Nous aurions voulu faire passer sous les yeux du lecteur les objets de la Salle C avec la même rigueur chronologique. Mais cette méthode nous est malheureusement interdite par le manque absolu de provenances sur lesquelles nous puissions raisonner. A l'époque où s'est formée la collection Campana, d'où viennent à peu près toutes ces poteries, on n'attachait aucune importance aux observations faites sur place. Tout au plus savons-nous que la plupart de ces vases noirs ont été trouvés à Chiusi (Clusium), plusieurs à Cervetri (Cæré), et quelques-uns à Véies. C'est principalement de Chiusi que vient aussi la riche collection du Musée de Florence qui est la plus importante de toutes (Milani, *Museo topograf.*, p. 67). On peut lire dans l'ouvrage de

Dennis (II, p. 290-357) le chapitre qu'il a consacré à cette importante localité étrusque. Mais nous ne possédons aucun renseignement sur les tombes, sur leur structure, sur les objets qu'elles renfermaient. Il serait donc vain de chercher à replacer chaque poterie dans son milieu et à sa date. On pourrait le faire, il est vrai, en jugeant d'après le style et d'après le décor de l'objet. On obtiendrait ainsi une apparente et dogmatique rigueur de classement qui ne ferait qu'abuser le lecteur. Car il ne faut pas oublier, comme nous l'avons dit, que dans la réalité toutes ces catégories se pénètrent et se mêlent dans le temps. Nous n'avons pas affaire à des couches superposées et distinctes. Tel procédé, telle forme se sont perpétués, même après que des procédés et des formes nouvelles avaient été créés. Nous en avons pour preuve les fouilles elles-mêmes où l'on constate que, par exemple, dans le même tombeau on recueille du bucchero rude, non lustré, du bucchero fin et des vases attiques à figures rouges (*Notizie dei Scavi*, 1887, p. 352 et suiv.; cf. p. 357).

Il m'a paru beaucoup plus intéressant de suivre pas à pas le travail qui s'est accompli dans le décor de la poterie, car notre objectif le plus important est ici de faire l'histoire du dessin dans l'antiquité. Ce sera donc le guide principal de notre description de détail : voir comment des simples incisions linéaires l'art italiote s'est élevé peu à peu aux représentations animales et humaines; comment, parti d'une céramique de sauvages, il a réalisé des formes originales et élégantes dont plus d'un industriel moderne pourrait s'inspirer, s'il se donnait la peine de les regarder. Cela ne nous empêchera pas de rappeler, au cours de ces descriptions, dans quelle phase chronologique on peut approximativement placer chaque catégorie de poteries.

I. — Vases rougeâtres ou imparfaitement noircis, d'argile non épurée, bucchero rosso et impasto.

(Voy. ci-d. p. 292.)

Rien ne représente au Louvre la céramique des Terramares (ci-d. p. 289). Mais on en trouvera d'assez nombreux spécimens au Musée de Saint-Germain (S. Reinach, *Catalogue*, p. 101).

C 1-11. — Epoque de Villanova, entre le xe ou ixe et le milieu du viie siècle. Vases façonnés à la main ou tournassés sur un tour très primitif. La terre est épaisse, rougeâtre à l'intérieur et remplie de concrétions calcaires. Peut-être peut-on supposer qu'on a déposé sur la surface une couche d'argile un peu plus fine qu'on a polie extérieurement, ce qui donne aux poteries un peu de luisant. Les formes sont très primitives. Le système à bossettes saillantes (5, 6) se retrouve ici comme à Troie (A 14). La petite amphore (7) se conforme à la structure de l'ossuaire villanovien (Martha, fig. 2), et le décor à côtes, qui deviendra classique, s'y manifeste déjà. On remarquera encore à quelle haute antiquité remonte l'anse dite nicosthénienne à larges pans incurvés (5, 6, 7). Elle est donnée naturellement par la technique métallurgique que copient ces spécimens d'argile. L'imitation du métal est encore sensible dans le décor par baguettes saillantes (5; cf. sur ce type Lenormant, *Gazette arch.*, 1880, p. 4) ou par points incisés (7, 8, 9). Grossièrement exécutées d'abord, ces incisions prennent vite une régularité (9) qui permettent de faire remonter à l'époque de Villanova l'invention de la roulette dentée (cf. Gsell, p. 260). 6 (1) a une provenance intéres-

sante; il est de Suessula, en Campanie; ce qui montre combien cette céramique d'impasto a été répandue en Italie, même en dehors du domaine étrusque (sur le bucchero de Suessula, voy. Lenormant, *Gaz. arch.*, 1880, p. 6). 10 est un bon exemple de la céramique de Villanova à petits cercles et à zone d'oiseaux estampillés (cf. Martha, fig. 69; Montelius, pl. 84, 85, 92). C'est ce qu'on appelle l'art villanovien récent (Martha, p. 76), vers le VIIIe et le début du VIIe siècle. Les modèles sont encore dans la métallurgie (*Not. Scavi*, 1887, pl. 19, n° 3). Toute cette céramique appartient à l'âge des *pozzi* (ci-d. p. 295). 11 est le couvercle d'un vase analogue, avec bouton en forme de lion, qui indique des accointances orientales.

C 12. — Couvercle avec bouton à quatre arcades, de style très ancien. Cette céramique trouve son complet développement dans la série des grandes jarres de Poledrara (D 149 et suiv.) que nous étudierons dans la salle suivante.

C 13. — Les exemples de la ciste à cordons en terre cuite sont rares. Une a été trouvée près de Bologne (Montelius, pl. 81, n° 1), une à Vetulonia en Etrurie (*Not. Scavi*, 1895, p. 307), une troisième à Vulci (Gsell, p. 375), une quatrième en Vénétie (*Not. Scavi*, 1894, p. 161). Le modèle en métal est très ancien (cf. Martha, p. 91, et les fouilles de Novilara, *Mon. Lincei*, V, p. 298 et suiv.). M. Bertrand lui attribue une origine purement celtique, opinion combattue par M. Martha (p. 92) et par M. de Ridder (*Bull. corr. hell.*, 1896, p. 421, note 4) qui le fait venir de Grèce et d'Ionie, tandis que M. Ghirardini incline franchement vers l'Orient et vers l'Egypte (*Lincei*, 1893, p. 162 et suiv., p. 226).

C 14. — Grand récipient à côtes. La structure, les anses basses, l'argile mêlée de graviers en font le représentant très ancien d'un type que nous retrouverons plus tard dans la série des buccheri proprement dits (C 543 et suiv.). Ceux-ci se trouvent dans les tombes à fosse; je croirais notre exemplaire d'impasto plus ancien et remontant à la période des puits.

C 14 (1). — Forme de canthare très primitive avec anse divisée en baguette double. L'argile est légère et la structure assez bien étudiée. M. Couve (*Bull. corr. hell.*, 1897, p. 451) a noté des ressemblances entre le canthare béotien archaïque et celui de l'Etrurie ancienne. Il pourrait y avoir ici une infiltration de source grecque.

C 15. — Forme d'œnochoé très lourde et très massive, d'argile grossière, mais où l'influence grecque se marque aussi.

C 16 à 19. — Le décor à côtes part d'une observation de la nature végétale. Certains fruits, les cucurbitacés, en ont de bonne heure donné l'idée. Mais nulle part on ne l'a réalisé avec plus d'adresse qu'en Etrurie. Il est le point de départ de toute une céramique qui reste florissante pendant la période du bucchero et qui se transmettra même aux fabriques de Grèce et d'Italie méridionale pour créer le genre des vases à panse cannelée (Salle II).

C 20-24. — Je crois qu'il faut attribuer une autre origine aux godrons saillants qui décorent toute une série de petits cyathes et canthares : on y voit la trace des rivets et des agrafes, qui, dans les exemplaires de métal, reliaient la base au col. Ils sont devenus des ornements (cf. Barnabei, *Lincei*, IV, p. 202 et suiv.). Les

petits contreforts qui réunissent l'anse à la panse (20, 21) sont une addition du potier pour consolider une forme que donnait naturellement le métal (*id.*, p. 203).

C 25-26. — Plus tard l'idée d'envisager le pied du vase comme un calice d'où sort une fleur a fait transformer ces mêmes parties saillantes en godrons réguliers, exécutés au repoussé dans le bronze. Toute cette technique du métal transportée dans l'argile a été fort bien étudiée par M. Barnabei à propos des fouilles de Narce (*id.*, p. 257 et suiv.).

Nous trouvons ici pour la première fois une forme qui aura une vogue extraordinaire dans la céramique étrusque, le haut gobelet ou coupe à pied sans anses. Elle est extrêmement ancienne en Italie et, bien qu'elle existe à Troie, à Mycènes, on peut se demander si elle n'a pu être réalisée spontanément par les indigènes. Je mets à part les curieuses coupes sur pied haut avec anses bicornues, trouvées en Sicile par M. Orsi (*Lincei*, 1893, pl. 1 et 2), qui semblent avoir subi des influences venues de l'Est. Le gobelet des Etrusques est sans anses, plus trapu et plus court (Montelius, pl. 53, 84; Barnabei, *ibid.*, p. 250-256 et p. 321-323). Ce qui est certain, c'est que c'est encore une copie du métal (*Not. Scavi*, 1893, p. 97 et 235; *Lincei*, IV, p. 195-201).

C 27-41. — Sur les formes précédemment créées, mieux façonnées et généralement tournées, d'une argile encore mal fumigée, mais beaucoup plus légère, nous voyons se développer le décor incisé, exécuté au burin d'un trait continu. Tantôt il use du dessin linéaire rectiligne en dents de loup, en raies parallèles (27-36); tantôt il adopte un système curviligne en double spirale (37-41) qui rappelle beaucoup

celui des Mycéniens (ci-d. p. 194). Il serait tentant d'y voir des éléments introduits par les Etrusques et une preuve de leur contact avec les survivances de l'art mycénien (ci-d. p. 302-305). M. Barnabei les considère même comme des produits importés du dehors plutôt que fabriqués sur place (*Lincei*, IV, p. 234). Ces petites amphores à double spirale incisée se rencontrent surtout dans les tombes à fosse et dans les tombes à chambre les plus anciennes (*id.*, p. 232-234). Un exemplaire identique en argent, portant une inscription étrusque gravée, a été recueilli dans la grande tombe à chambre Regulini de Cæré (*Museo Gregoriano*, I, pl. 19, n° 8). Ces vases remontent donc en général au milieu du VIIe siècle et ils marquent le passage de l'impasto au bucchero (Karo, *Cenni*, p. 159).

C 42-52. — L'influence orientale n'est plus douteuse sur les jolies gravures de palmettes phéniciennes et de lotus dont on décore certains gobelets et coupes plates (42-44); on peut les imaginer copiées textuellement sur des exemplaires de métal apportés par le commerce des Phéniciens ou des Ioniens. Le dessin à entrelacs (42) figure également sur des objets d'orfèvrerie orientale du VIIe siècle (*Not. Scavi*, 1887, pl. 18; cf. l'imitation étrusque de métal, pl. 16, n° 5).

C 53-64. — Poteries diverses, gobelets, trépieds, plat, etc. Comme l'a remarqué M. Karo (*Cenni*, p. 151), la date très élevée (IXe siècle) que M. Montelius voudrait attribuer aux tombes orientalisantes de l'Etrurie est contredite par la présence d'inscriptions étrusques gravées sur certains objets du mobilier funéraire; car les Etrusques n'ont connu l'alphabet grec par l'entremise des colons eubéens qu'à la fin du VIIIe ou au début du VIIe siècle (Martha, p. 118). On trouvera ici deux spécimens (53, 54) de cette écriture encore

indéchiffrable ; on veut parfois y voir de l'osque (*Vases du Louvre*, p. 29, C 54). Les noms propres généralement y dominent, nom du propriétaire ou du défunt (voy. l'étude de M. Gamurrini sur les exemples similaires de Narce, *Lincei*, IV, p. 323). On les trouve jusqu'à présent dans des tombes à chambre anciennes, mais pas dans les fosses (*id.*, p. 323). Par conséquent, ils dateraient plutôt de la fin du VII[e] siècle.

C 65. — On sera peut-être étonné de trouver si loin dans notre numérotage une poterie de pur impasto, mal tournassée, décorée de grossiers dessins ponctués. Par sa technique elle appartient à la série la plus ancienne (cf. 8, 9). Mais j'ai voulu montrer par cet exemple que l'on ne peut pas prendre comme critérium sûr de date la matière même et l'outillage qui peuvent être encore peu avancés dans une région où ont déjà pénétré de beaux modèles. Cette œnochoé, en dépit de son exécution grossière, de ses bossettes saillantes, est d'un temps où l'on connaissait parfaitement les vases grecs : la structure ferme de son bec trilobé, son anse trifide avec attache rectangulaire, l'étoile en croissants qui orne la panse, tous ces détails sont empruntés à d'excellents types helléniques du VII[e] siècle, particulièrement aux œnochoés rhodiennes et ioniennes.

C 66. — Autre exemple d'une poterie très antique d'aspect. Mais la grande grecque incisée de la panse est un souvenir géométrique grec; l'argile noire et lustrée réalise déjà le bucchero. D'après M. Lenormant (*Gazette arch.*, 1880, p. 3) ce vase aurait été trouvé dans une tombe à puits de Chiusi.

C 67. — Exemple de vase en forme d'*acatos* ou de barque allongée et relevée aux deux bouts : c'est la forme ionienne, phénicienne, égyptienne, non la forme

grecque (cf. de Morgan, *Rech. sur les origines de l'Egypte*, II, p. 90). Une barque de bronze a été trouvée dans la tombe del Duce (*Not. Scavi*, 1887, pl. 17, 1; cf. Milani, *Museo topogr.*, p. 30-34, 50, 89; voy. la terre cuite trouvée à Milo; C. Smith, dans l'*Annual of the British School*, 1896-97, p. 23, fig. 1 et 2, et plus loin dans la Salle D 206, 207).

C 68-69. — Au moment où l'impasto va se transformer en bucchero, il est visible que le décor se remplit de motifs grecs et s'élève à la représentation de l'animal. Voici (68), outre les dents de loup, le poisson gravé sur une jolie œnochoé d'un galbe tout hellénique et d'un noir bien lustré (cf. les poissons sur les vases de la salle suivante, D 56, 57, etc.). Voici (69), sur un couvercle à arcades (cf. les vases D 146, etc.), en gravure au trait, les oiseaux fantastiques que nous retrouverons en peinture plus loin (D 88, etc.). Nous voyons converger les mêmes motifs grecs dans la céramique gravée et dans la céramique peinte des Etrusques. La date doit être la même et voisine du milieu du VIIe siècle.

C 70-83. — Diverses formes grecques, petits skyphoi, aryballes, longs alabastres, etc. On a trouvé des spécimens de cette dernière forme à Chypre et à Samos (Bœhlau, *Aus ion. Nekrop.*, p. 148). Les modèles ont pu venir par Rhodes (cf. A 373, 374, 397-401).

C 84. — L'alliance intime de la métallurgie et de la céramique a été démontrée par de nombreux détails. Mais aucun n'est aussi typique que celui-ci. Dans l'argile encore fraîche on a incrusté une série de petites bossettes de bronze, formant comme des têtes de clous tout autour du vase. Cette technique est très ancienne et se voit déjà dans les Terramares (Gsell, p. 262). Plusieurs spécimens du même genre ont été

trouvés à Narce dans des tombes à fosse (Barnabei, *Lincei*, IV, p. 227-230). Le même canthare à têtes de bélier formant les anses, mais avec décor peint au trait blanc et sans incrustations de métal, s'est rencontré à Narce dans des tombes à chambre anciennes (*id.*, p. 207-210, et *Atlas*, pl. VI, 7). La fabrication en peut remonter au début du VIIe, mais elle a duré tout le siècle. L'exemplaire du Louvre a été trouvé dans une tombe à fosse, sur le territoire de Mazzano (Etrurie), avec d'autres vases d'impasto et des poteries rouges à décor peint en blanc, des fibules de bronze à navicelle, quelques fragments d'ambre et perles de verre, des spirales de fils d'argent (don de M. Gustave Paille, ancien élève de l'Ecole du Louvre).

C 86. — Je termine la revue du bucchero rosso ou impasto par ce curieux spécimen qui atteste déjà un outillage savant, une connaissance des motifs orientaux (palmette phénicienne gravée), grecs et rhodiens (svastika, demi-cercles concentriques, bec trilobé), de certaines formes chypriotes (cf. la gargoulette A 42), et qui en même temps conserve la technique et la panse à côtes des anciens types locaux. Pour créer un vase de ce genre, il a fallu le contact de trois ou quatre races différentes.

C 87-102. — Avant de passer au bucchero nero, je place ici une série de spécimens qui, n'étant pas noircis du tout ou incomplètement noircis, permettent d'étudier la constitution de la nouvelle argile figuline en usage chez les Etrusques. Elle est naturellement blanche, de consistance tendre et d'une grande finesse de grain. M. Gsell a refusé de voir de simples déchets de fabrication dans ces vases. Il considère ceux qui ont un ton gris cendré comme fabriqués peut-être par un atelier particulier pour une cause rituelle, car cette

couleur revient sur certaines formes spéciales rappelant l'époque des tombes à fosse anciennes (*Vulci*, p. 446; cf. Martha, p. 453). Cette hypothèse me paraît douteuse; car on s'explique naturellement qu'au moment où les Etrusques passèrent de l'impasto au bucchero et commencèrent à employer la nouvelle argile et les procédés de noircissement enseignés par les Grecs (ci-d. p. 326), il leur arriva souvent de manquer leurs pièces. Une petite amphore de cette série (102) porte une courte inscription étrusque, sans doute un nom propre.

II. — Vases bien noircis et lustrés, d'argile fine, bucchero nero ou sottile (voy. ci-d. p. 314).

Après avoir étudié en détail la création des formes, du décor, de la technique, pendant la période qui va du IXe siècle environ jusqu'au milieu du VIIe, nous pouvons grouper dans de plus larges catégories la production du bucchero classique qui représente la fabrication de la fin du VIIe et surtout du VIe siècle. Ici encore je suivrai le progrès indiqué par la complication et la richesse du décor. Mais il va sans dire que, dans l'espèce, un vase à décor simple peut être contemporain d'une poterie richement ornée. J'indiquerai au fur et à mesure les points de repère chronologiques.

C 103-194. — Je place dans une même catégorie les vases qui ne portent aucun décor, ni incisé, ni en relief. Les formes ici sont à étudier. On y trouve la liaison avec l'âge précédent de l'impasto par la persistance de certains types indigènes, comme la petite coupe à pied et sans anses (103), la coupe basse à une seule anse

relevée (106-108), le canthare à deux anses surélevées (109-127), et d'autre part l'introduction de formes tout à fait grecques, venues de l'extérieur, comme l'œnochoé (132-176), l'amphore (178, 179), le cratère (180-186), l'alabastre et l'aryballe (187-191). Les œnochoés à panse lisse se trouvent dans les tombes à chambre, à l'époque où finissent les vases corinthiens et où commencent les vases attiques à figures noires (Gsell, p. 460-463). Par conséquent on peut les placer au début du VIe siècle. De même pour les gobelets à pied haut (Gsell, p. 470).

C 195-289. — Le travail de décoration le plus simple consiste en traits circulaires et horizontaux, faits au moyen du tour sur lequel l'objet est mis en mouvement, pendant que l'ouvrier place la pointe de l'ébauchoir sur l'argile encore molle. Le filet ainsi tracé en creux est quelquefois remplacé par des filets en saillie (257-259, 268-270) qui accusent la structure métallique des modèles. Certaines amphores (270 *bis*) conservent encore dans leur structure le souvenir de l'ossuaire villanovien.

C 290-336. — Le système des bossettes en relief, des cannelures saillantes, continue dans le bucchero comme dans l'impasto et se porte comme de coutume sur le gobelet à pied haut sans anses (290-308), sur le canthare à deux anses relevées (313-334), plus rarement sur l'œnochoé (335-336). Les dents circulaires sont parfois réduites à rien, à peine indiquées d'un coup d'ébauchoir.

C 337-357. — L'incision à la roulette ajoute quelquefois son décor à celui des dents et des cannelures. Ici elle forme de jolies et fines stries tout le long de la panse (338); là elle prend la forme d'une palmette en

forme d'éventail à demi ouvert (345 et suiv.) ou déployé (347 et suiv.); tantôt cette palmette est debout (345), tantôt couchée (341 et suiv.). Ce détail d'ornementation coïncide avec l'importation des vases métalliques de l'art gréco-oriental, sur lesquels on retrouve précisément la palmette en éventail ponctué (*Museo Gregoriano*, I, pl. 20, n° 4; Martha, fig. 107; *Not. Scavi*, 1887, pl. XVI, n° 1). Nous pouvons donc en dater assez sûrement l'apparition vers le milieu du VIIe siècle. Elle se trouve déjà sur des exemplaires d'impasto (*Lincei*, IV, p. 206, fig. 94 *a*), mais qui sont relativement récents puisqu'ils ont été trouvés dans des tombes à chambre avec du bucchero *sottile*. L'origine en appartient sûrement à l'Orient; la forme rappelle certaines palmettes de vases égyptiens polychromes (Fl. Petrie, *Tanis*, pl. I) et M. Karo la rapproche des palmettes ornant les plats rhodiens (*De arte vascul.*, p. 26). Elle a passé dans le bucchero par la métallurgie ionienne ou phénicienne, comme on le voit par l'exemple du skyphos qui, dans la tombe del Duce, a été trouvé en même temps qu'un vase d'argent reproduisant le même décor (Martha, fig. 295; Karo, p. 11-12). M. Gsell note encore la présence des vases à palmettes incisées dans les tombes à chambre du début du VIe siècle; ils semblent disparaître avec le bucchero à reliefs (*Vulci*, p. 128, 477).

Le canthare à anses surélevées, dont nous voyons ici de très beaux exemplaires (357), a dû s'introduire sous le couvert de l'influence ionienne, car il apparaît en Grèce sur une série béotienne archaïque qui, elle aussi, est tout imprégnée d'éléments ioniens (Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p 451).

C 358. — Plus rare à cette époque est le système du décor à godrons saillants, bien que dans la métallurgie cette technique soit ancienne et date des tombes à fosse (*Lincei*, IV, p. 211, fig. 95). Dans la céramique elle est

plus souvent appliquée au groupe des vases décorés de bas-reliefs (voy. 633 et suiv.).

C 360-371. — La petite amphore à anses incurvées, dite nicosthénienne (Salle F), continue à être en grande faveur : c'est un legs de l'âge antérieur. Je dois à M. Gsell cette indication que l'amphore de bucchero à anses nicosthéniennes ne se rencontre qu'à Cervetri et pas ailleurs. Le décor en petites cannelures fines, indiquées simplement par un trait de burin, procède de la métallurgie (*Lincei*, IV, p. 214, fig. 96).

C 372-504. — La même ornementation s'applique à toutes sortes d'autres formes, œnochoés, gobelets et coupes, skyphoi, aryballes, etc., et le motif de prédilection, la palmette en éventail, s'y ajoute à son tour. Dans la même série (406-409) on remarquera un système nouveau qui va conduire peu à peu au bas-relief. C'est d'abord un simple découpage, fait à l'emporte-pièce, qui troue le plat des anses de quelques triangles, pour les alléger ou les orner, comme on le voit déjà à une époque plus ancienne dans les séries d'impasto, en particulier dans le pied des gobelets sans anses (*id.*, p. 194 et suiv.). On voit apparaître une forme très compliquée, restée spéciale à l'Etrurie, qui est celle de l'amphore à quatre anses, dont la disposition rappelle les couvercles à quatre arcades formant bouton (C 12). Elle se rencontre aussi, mais plus rarement, dans les vases d'argile blanche à décor rouge (*id.*, p. 268, fig. 127; *Atlas*, pl. VI, n° 1). Elle pourrait donc être d'importation ionienne et remonter jusqu'au début du VIIe siècle.

C 505-518. — Malgré l'influence tyrannique des modèles grecs nouveaux et de leur préférence pour le

géométrique rectiligne, les céramistes indigènes n'oublient pas le motif curviligne de la double spirale qui leur vient de l'impasto. L'addition du motif floral (517) montre l'introduction d'influences nouvelles dans le genre géométrique ancien.

C 519-540. — C'est encore des traditions locales que vient la décoration des grands récipients, cratères et pithoi, auxquels on conserve de préférence soit les cannelures contrariées de la métallurgie ancienne (519 et s.; cf. *Lincei*, IV, p. 214; Martha, fig. 63), soit les cannelures verticales (522 et s.; cf. *Lincei*, p. 219), soit les cannelures curvilignes en forme de fer à cheval qui sont très anciennes dans l'impasto (541 et s.; cf. *id.*, p. 231).

C 541-545. — La plupart de ces récipients en forme de grandes marmites étaient destinés à prendre place sur un haut support à pied percé de petites ouvertures, que l'on considère ordinairement comme une sorte de brasero dans lequel on pouvait allumer du feu pour faire chauffer le liquide contenu à l'intérieur du dinos. M. Barnabei ne croit pas que cet emploi de réchaud soit possible (*id.*, p. 245-246). Il s'agit plutôt de découpages imitant les modèles de métal qui étaient de simples supports. C'est, sous une forme spéciale et probablement ionienne (cf. Winter, *Jahrbuch*, 1897, p. 160), le pendant du trépied avec lébès des Grecs (Martha, fig. 99). Un support de bronze, décoré d'animaux au repoussé, de même destination et de forme analogue, a été trouvé dans la tombe Regulini (Martha, fig. 101). Quant à la décoration en petites ouvertures triangulaires, les fouilles de Narce ont montré combien ce détail était fréquent dans la structure des pieds de coupes (*op. l.*, fig. 81, 84, 85, 87). On peut comparer aussi les grandes coupes à pied de la céramique béo-

tienne primitive (A 573). En Etrurie, les plus anciens types de ce genre se sont rencontrés dans des tombes à fosse du VIIe siècle (Barnabei, *id.*, p. 241 ; Gsell, p. 367, 375). D'accord avec M. Gsell (p. 375), nous croyons que ceux du Louvre avec le décor en têtes de griffons (713 et s.) sont plus récents et datent de la période des tombes à chambre.

Ces grands vases nous fourniront l'occasion de faire une remarque technique qui n'est pas sans intérêt. Pour préparer et pour cuire en bucchero des pièces de cette taille, il fallait dépenser beaucoup de temps, de peine et sans doute d'argent. Aussi, quand on étudie de près l'argile et qu'on en gratte l'épiderme, on constate que c'est du faux bucchero (je ne parle pas des restaurations maladroitement peintes que certains vases ont subies dans la collection Campana). L'enduit noir est ici une simple couleur, un badigeon posé au pinceau. En réalité, ces grandes pièces ont été faites en terre rougeâtre ordinaire, assez mal épurée, analogue à celle des grands pithoi et plats de Cæré (Salle D). On leur a donné ensuite extérieurement un ton noir de bucchero (cf. la petite amphore à zone estampée, décrite par P. Orsi, *Museo italiano*, II, p. 98). A Narce, on en a recueilli qui ont gardé leur aspect rouge réel (*Lincei*, IV ; *Atlas*, pl. VII, fig. 7). Ce subterfuge de fabrication n'a pas été employé seulement pour les grands supports, mais aussi pour d'autres récipients en forme de pithoi (543, 544, 545), pour l'ossuaire en forme de tête (722), etc. On y trouvait plus de rapidité et d'économie.

C 546-569. — Nous passons aux catégories de vases ornés de figures. Comme il est naturel, puisque cette technique date de l'impasto et qu'elle dérive du travail du métal, le dessin incisé est le plus ancien et précède le décor en relief (ci-d. p. 321). Je place parmi les spécimens archaïques une sorte de travail en creux

fait à l'ébauchoir dans la terre encore fraîche (546); la figure de quadrupède (cheval?) est d'un dessin très grossier et vraiment primitif. Les exemplaires de ce style sont assez rares. M. Gsell en a trouvé un à Vulci dans une tombe à fosse (p. 368, pl. III, fig. 1). M. Karo m'en signale plusieurs au Musée Papa Giulio de Rome, recueillis dans des tombes à fosse avec de l'impasto et du protocorinthien, par conséquent du VIIe siècle : quelques-uns ont leur gravure remplie de couleur rouge bordée de blanc, comme si l'on avait voulu imiter les incrustations de métaux différents. A Narce, des récipients analogues portent des figures aussi archaïques, mais en relief (*op. l.*, p. 239, fig. 105; cf. à Este, Montelius, pl. 52, n°s 11, 14).

Les amphores à zones d'animaux incisés au trait fin (547 et suiv.) sont d'un art beaucoup plus perfectionné et d'époque plus récente. La fabrication en dure encore dans la période des tombes à chambre, c'est-à-dire au VIe siècle. Elle disparaît peu à peu devant la vogue du bucchero à reliefs. Peut-être y a-t-il eu un centre spécial de fabrication de ces vases à Chiusi ou dans quelque autre localité, car M. Gsell remarque (p. 476) qu'on n'en trouve pas à Vulci ni à Corneto.

Les sujets les plus anciens sont dérivés du style villanovien. Ce sont des oiseaux d'eau, mais isolés, agrandis (547-551); la plupart sont ponctués de petits trous, parce que l'ouvrier a fait passer dans l'argile tous les détails du travail sur métal. Ce même pointillé a été conservé dans la grande peinture à fresque des chambres funéraires (Martha, fig. 282 à 284); il restera sous forme de pointillé blanc dans la céramique peinte (Salle D). On remarque sur un de nos exemplaires (550) la présence de la couleur rouge encore subsistant dans le creux du dessin; on devait aviver de cette façon par du rouge ou par du blanc les dessins qui aujourd'hui disparaissent dans le noir de l'argile. Les Etrusques

les voyaient tout autrement et il faut en restituer par imagination le coloris disparu. Notons encore le poisson (553) que nous connaissions déjà par une céramique plus ancienne (68).

Les sujets nouveaux se ressentent de l'influence ionienne, rhodienne, corinthienne, qui se fait jour par le sud, pénètre dans l'Etrurie par la voie du commerce de Sicile et de Cumes et jette sur le marché étrusque une masse considérable de céramique peinte (Salle D et E). Nous reconnaissons sur le même vase (566) le bouquetin des Rhodiens, la lionne des Corinthiens et des Chalcidiens avec la tète de face, le lion des Ioniens tirant la langue ou dévorant des restes humains (559, 563, 566, 568); nous remarquons encore l'autruche et le sanglier (552), les deux panthères à tête unique (567), la Chimère (557), le griffon ailé, le serpent dardant sa langue empoisonnée (558), le sphinx, la panthère tachetée, la tête de Gorgone barbue et vue de face (563), l'hippocampe (560), le taureau (559), le cheval (558, 568), tous avec des formes prodigieusement efflanquées et allongées, constituant un style particulier qui tient en partie au caractère même des modèles copiés et plus encore au goût des artistes indigènes (cf. *Lincei*, IV, p. 330, fig. 170). Les palmettes phéniciennes, les rinceaux sortant du sol complètent la physionomie asiatique de ces sujets (557). Dans de rares exemplaires soignés, comme le joli aryballe à zone d'animaux (560), on reconnaît une copie plus attentive d'un modèle purement grec.

Quand la figure humaine se mêle aux animaux, elle apporte, elle aussi, un élément tout à fait oriental dans la composition. C'est le Centaure ayant des jambes humaines par devant et tenant un rinceau de sa main droite (562); c'est le chasseur guettant le cerf ou se mesurant avec les fauves de grande taille (561), comme sur les coupes phéniciennes; c'est le petit cavalier

perché sur un trop grand cheval (556), comme dans les ivoires ioniens, etc.

Ce serait une erreur de croire que ces motifs si variés aient été copiés directement par le céramiste d'après les modèles grecs et orientaux. D'autres industries, d'autres catégories d'art plus élevées lui épargnaient le plus souvent cette peine et lui fournissaient les types tout préparés, tout arrangés, adaptés à la mode et au style étrusque. Les bas-reliefs sculptés, les peintures, les ivoires, les œuvres de métallurgie indigène étaient autant d'intermédiaires qui s'interposaient entre lui et le modèle exotique et devenaient la source inépuisable des motifs que nous voyons reportés sur les vases (Martha, pl. II et III, fig. 167-169, 171, 206, 208, 282 à 284; *Museo Gregoriano*, pl. 85, 7, etc.; Pellegrini, dans les *Studi e Materiali*, I, 1899, p. 87-118).

Comme il y a toujours enchaînement d'une série à l'autre (ce qui est un sûr guide pour la marche chronologique des progrès accomplis), il faut remarquer que la catégorie des vases à dessins incisés se relie d'une part à la série plus ancienne des vases à simples palmettes en éventail et à cannelures verticales (554, 563, 566, 571), d'autre part avec les reliefs estampés au cylindre, parfois découpés et ajourés. Ce dernier décor est réservé aux anses : il se compose rarement de simples ornements, analogues à des espèces de caractères hiéroglyphiques (567), plus souvent de files d'animaux orientaux, griffons, sphinx, etc. (564-566).

C 574-585. — Le dessin ajouré paraît être le plus ancien, sans qu'on puisse en faire un indice irrécusable de chronologie. On n'y emploie guère que le motif des animaux orientaux. Point n'est besoin d'insister de nouveau sur la structure toute métallique de cette forme d'anses.

C 586-591. — L'estampage au cylindre, permettant de répéter uniformément tout autour du vase un même ornement ou un même sujet, est une découverte que les céramistes s'empressèrent d'utiliser. Pourtant cette technique apparaît, en somme, assez rarement sur le bucchero. Elle est bien plus fréquente sur les grands vases d'argile rougeâtre que nous étudierons plus loin (Salle D). Le travail est parfois d'une négligence qui montre avec quelle rapidité les ouvriers opéraient. La zone d'animaux a été poussée à l'envers sur l'argile encore molle du cratère 590 (Martha, p. 459). Outre le cylindre, on se sert aussi d'un poinçon unique qui, appliqué tout autour du vase, produit le même effet de zone uniforme (591). Les types des personnages et des animaux gardent une couleur orientale très prononcée (Martha, p. 465-467). Les modèles sont pris dans la décoration céramique des appartements, formée de grandes plaques et de corniches où des sujets semblables apparaissaient en faible relief (cf. Pellegrini, *op. l.*, 1899, p. 105, fig. 12).

C 592-618. — Le même système est appliqué aux anses d'amphores, et le travail ajouré en disparaît peu à peu. Les animaux orientaux prédominent toujours. Pourtant il est facile de saisir un progrès vers des formes plus savantes et plus helléniques. C'est l'oiseau (596, 604), le taureau (595, 605, 606) qui se mêlent aux animaux féroces ou fantastiques. La figure humaine elle-même apparaît sous forme de femmes debout (599, 607), d'homme courant, enfin d'homme et de femme groupés (618) (voy. sur ce type, Lœschcke, *Dorpater Programm*, 1879; Milchhœfer, *Anf. d. K.*, p. 186 et suiv.). Ne perdons pas de vue que le métal est toujours le modèle qui détermine toutes les dispositions et compositions de ces ornements (cf. *Museo Gregoriano*, I, pl. 85, 7).

Dans cette série deux exemplaires méritent une attention particulière (617, 618). Ils ont conservé des traces nombreuses de couleurs jaune, rouge, blanche, qui soulignaient les modelés des personnages ou qui, tracées au trait sur le col, sur la panse, sur le pied, même dans l'embouchure, dessinaient de légers ornements, spirales, zigzags, cercles, etc., dont la vive polychromie devait rehausser singulièrement l'aspect noir de la poterie. Je pense que la plupart de nos buccheri, aujourd'hui si tristes d'aspect, ont en réalité perdu leur décoration peinte. J'ai dit plus haut (p. 319) que l'on pourrait voir là un désir de rendre les incrustations de métaux différents dans les modèles d'orfèvrerie (le cuivre rouge, l'or jaune, l'argent blanc, etc.). D'autres y ont vu l'intention d'imiter les vives colorations des monuments sculptés (C. Smith, *Journ. hell. stud.*, 1894, p. 217). De toute façon, ces importants spécimens nous apprennent que le bucchero pouvait se présenter sous un aspect tout à fait différent de celui qu'il a maintenant pour nous. Je considère comme une erreur de confondre le bucchero polychromé, dont il existe ailleurs d'autres spécimens (Milani, *Museo topograf.*, p. 27, 35, 140; Karo, *De arte vasc.*, p. 23-25; E.-A Gardner, *Journ. of hell. stud.*, 1889, p. 129), avec la catégorie dite de Polledrara dont nous aurons à nous occuper dans la Salle suivante (C. Smith, *l. c.*, p. 213). Le propre de la série de Polledrara est d'être en argile rougeâtre, recouverte d'un ton noir qui lui donne à l'extérieur seulement l'aspect du bucchero. Ici nous avons affaire à du véritable bucchero, dont la pâte est entièrement noircie. Il est vrai que ce bucchero a de commun avec certains exemplaires de Polledrara, comme l'hydrie de Thésée et du Minotaure (Micali, *Monum. inediti*, pl. IV, fig. 1; C. Smith, *l. c.*, pl. 6 et 7), d'avoir des couleurs de retouche d'un ton vif. Ce sont des poteries de même date, sans doute, qu'on peut placer vers la fin

du VIIe siècle et qui s'influencent les unes les autres; mais elles appartiennent, à mon avis, à des techniques et à des ateliers différents (voy. Salle D, p. 379). M. E.-A. Gardner (*l. c.*, p. 128), suivi par M. Lœschcke et M. Karo (*De arte vasc.*, p. 25), voudrait placer à Lesbos la patrie d'origine de ce bucchero polychromé, d'après les fragments trouvés à Naucratis. Mais cette localisation est encore douteuse et, en tout cas, les Etrusques ont certainement adopté et pratiqué cette technique pour eux-mêmes.

C 619-654. — L'amphore 619 nous sert de transition pour montrer la liaison de la céramique estampée avec la céramique à reliefs. Elle porte deux zones roulées au cylindre; mais ce décor disparaît presque devant la place importante qu'occupent les masques de style égyptisant dont sont chargés le col et les anses. L'anse elle-même perd sa forme plate et devient bifide. Tout indique des modifications profondes dans l'ornementation des vases. L'idée de décorer un vase avec des figures en relief n'est pas nouvelle et vient en droite ligne, comme tout le reste, de la métallurgie (*Notizie dei Scavi*, 1886, p. 41-42; 1894, p. 139; Gsell, p. 463-464). Nous avons dit qu'en Grèce même elle date de l'époque mycénienne, comme le prouve la coupe d'argent ornée de têtes d'hommes (Perrot et Chipiez, VI, fig. 381; cf. C 649, 650). Plus tard elle a produit les grands vases à reliefs de Rhodes, de Crète et de Béotie (voy. Salle D, p. 381). Mais elle a mis longtemps avant de parvenir en Etrurie où elle n'apparaît pas avant l'époque des premières tombes à chambre (ci-d. p. 322). Elle se développe surtout pendant le VIe siècle et devient la marque prédominante de la céramique indigène. Elle a pu y être introduite par les Ioniens ou par les Rhodiens, car le masque égyptisant, qui revient ici comme un thème préféré (626, 627, 643 à 649, 651 à 654), rappelle beaucoup celui des bijoux d'or trouvés à Rhodes que possède le Louvre (Salle A)

et qu'on peut considérer comme fabriqués dans des ateliers de Syrie ou d'Asie Mineure.

Le relief est obtenu au moyen d'une épreuve tirée d'un moule et ajustée ensuite sur le vase, avant la cuisson, au moyen d'un peu de barbotine. Le dessin incisé subsiste généralement, mais il n'est plus employé que pour des détails d'ornement, des traits, des zigzags, des dents de loup, des godrons, etc. Ces détails, de même que le groupe estampé sur l'anse (641), suffisent pour maintenir l'enchaînement toujours logique avec les séries précédentes. Les sujets sont peu modifiés : ce sont des types orientaux comme les fauves (629, 630, 633, 635 à 638, 642, 644), le sphinx (632, 634), le griffon (646), la tête de Méduse (635), la Chimère (644), le dieu à tête de chien ou d'âne (641), ou des motifs plus purement helléniques comme Pégase (623, 626, 628, 644), le protome de cheval (628, 631, 635), le sanglier (629), le chien courant (635), la tête de guerrier casqué (627), le cavalier (641, 643), la scène de banquet (639). Il va sans dire que, comme dans les dessins incisés, les modeleurs tiraient bien souvent parti des œuvres déjà réalisées par les sculpteurs et les décorateurs de leur propre pays (cf. Martha, fig. 164 à 171, 187, 202, 203, 206, 212, 213, 254 à 260; Pellegrini, *Studi e materiali*, 1899, p. 105, fig. 11). Mais il est certain aussi qu'en bien des cas nous avons de simples copies, des espèces de surmoulages des vases de métal importés, dont nous retrouvons tous les éléments constitutifs passés dans l'argile (C 645; cf. *Lincei*, IV, *Atlas*, pl. 8, n° 9, et p. 211, fig. 95, p. 239, fig. 105. — C 627; cf. Kondakoff-Reinach, *Antiquités de la Russie méridionale*, p. 92, fig. 122. — C 688; cf. *Not. dei Scavi*, 1894, p. 140, fig. 29. — Pour les anses de C 628, 632, 635, cf. *ibid.*, 1886, p. 41-42, etc.). Cette circonstance donne le plus grand prix aux spécimens du bucchero à reliefs, car il remplace pour nous les exemplaires perdus

de la belle vaisselle métallique qui, venue des côtes d'Ionie, orna pendant toute la durée du VIe siècle les tables des riches familles grecques, étrusques et romaines. Dans ces formes qui font revivre sous nos yeux toute une civilisation qu'on pouvait croire à jamais disparue, que de trouvailles originales et que de réflexions elles suggèrent par comparaison avec les types modernes ! Comment ne pas être frappé, par exemple, de l'extraordinaire ressemblance que présente une de nos coupes à pied, toute semée de reliefs (627), avec les calices dont se sert encore aujourd'hui le clergé catholique ? Qu'on imagine en métal, rehaussé de figures d'or et d'argent, l'humble bucchero qui nous est parvenu à moitié brisé, et l'on aura l'image d'un des plus riches joyaux qu'ait créés l'orfèvrerie antique. Quelle étude suggestive il y aurait à faire, en suivant de siècle en siècle la diffusion de cette forme et de cette décoration, en remontant de proche en proche à travers la Renaissance et le Moyen âge jusqu'à Byzance, et comment ne pas croire que, par delà les origines de l'art byzantin, on trouverait comme point de départ le calice ionien (voy. la *Conclusion* de ce volume)?

C 655-685. — Parmi les types les plus intéressants de cette vaisselle si peu connue, il faut compter la coupe portée par des caryatides. L'origine ionienne en est confirmée par la comparaison avec un vase très analogue, d'argile blanche, trouvé à Rhodes (396 (1) de la Salle A). Dans la série chypriote on remarquera aussi des objets de calcaire qui montrent le développement de la même forme : des petites vasques supportées par des personnages. C'est donc de la partie orientale du bassin méditerranéen que ce type est venu. Nous le trouvons en Grèce, à Olympie (P. Gardner, *Journ. hell. studies*, 1896, p. 275 et pl. 12). Quand il arrive en Italie, il se modifie suivant le goût de la région où depuis longtemps on fabriquait le

gobelet à pied haut. La cupule supérieure, jouant le rôle du lébès sur le trépied, au lieu de rester plate et basse comme en Grèce, s'élève et devient un récipient à parois hautes (655 et suiv.); dans certains cas plus rares, la panse en est ondulée et incurvée (685), comme par un souvenir des formes nationales anciennes.

L'antiquité de ce genre de coupes se démontre de plusieurs façons : par la présence des palmettes pointillées en éventail (660 et suiv.), par le motif très ancien des oiseaux incisés (664, 665), par l'usage persistant de la bande ajourée ou estampée au cylindre (660 et suiv., 670 et suiv.), enfin par le modelé tout à fait archaïque de certaines figurines formant caryatides (656, 657). Mais, d'autre part, on retrouve sur beaucoup d'entre elles des ornements, des figures de divinités égyptisantes, munies de grandes ailes abaissées (667, 683) ou tenant de chaque main les tresses pendantes de leur chevelure (666 et suiv.; pour la comparaison avec le métal, cf. *Museo Gregoriano*, I, pl. 30), des figures en relief (685), dont le style et la technique concordent de tous points avec le bucchero à reliefs (cf. 627, 650). On peut donc penser que la fabrication de ces vases s'étend sur une période assez longue, du milieu du VIIe jusque dans le VIe siècle très avancé.

C 686-712. — Vases de formes diverses, portant une décoration en modelé, bouton de fleur (688 à 696), tête d'animal (710 à 712), tête humaine (707 à 709), etc.

C 713-715. — Il faut mettre à part comme importance les cratères pourvus de leurs supports, dont la panse est décorée de protomes d'animaux en relief, lions et béliers (713), griffons (715). Nous avons déjà étudié sous une forme plus simple ces grandes pièces céramiques (541, 542). Celles-ci marquent l'apogée du

genre ; on les trouve dans les tombes à fosse du VIIe siècle (*Lincei*, p. 266, fig. 126), mais la fabrication a dû s'en prolonger jusqu'à la période des tombes à chambre, contemporaine du bucchero à reliefs (Gsell, p. 375). J'ai fait remarquer dans mon Album des *Vases antiques* que le couvercle placé sur le cratère 715 ne lui appartient pas ; il est en pur bucchero et a dû faire partie d'un cratère analogue, mais plus ancien, car on y voit encore la palmette pointillée en éventail et des ornements finement incisés. L'origine grecque et particulièrement ionienne des grands lébès à têtes de griffons est démontrée par un passage d'Hérodote (IV, 152), relatif au cratère que les Samiens avaient consacré à Delphes : il était sur tout le pourtour orné de têtes de griffons et supporté par des figures agenouillées. On en a trouvé de semblables en métal à Olympie (Furtwaengler, *Bronzefunde*, p. 47 ; *Olympia*, IV, *Die Bronzen*, p. 114-126, pl. 46-49) et, en Etrurie même, dans la tombe Regulini de Cæré (Martha, p. 107, fig. 99). On attribue ce dernier à la fin du VIIe siècle (Karo, *Cenni*, p. 154 ; cf. sur les trépieds d'Etrurie et leur caractère ionien l'étude de M. Savignoni, dans les *Mon. Lincei*, 1897, p. 277 et suiv.).

C 717-721. — Vases formés d'assemblages hétéroclites, figures humaines surmontant une jambe, col d'œnochoé planté sur un corps de poisson qui se termine en avant par un masque d'homme, etc. On faisait autrefois honneur aux Etrusques de ces créations bizarres et l'on y voyait une preuve de leur goût pour le baroque. Actuellement on reconnaît que plusieurs de ces formes pourraient leur avoir été apportées par l'Orient grec. La jambe humaine formant vase se trouve à Samos (Bœhlau, *Aus ion. Nekrop.*, pl. 3, n° 2 ; cf. le vase en forme de chaussure, de style géométrique, trouvé à Eleusis, *Ephém. arch.*, 1898, pl. 4) ; elle est

usitée aussi dans la fabrique corinthienne (Salle E, 333). Il n'en reste pas moins dans les produits étrusques quelque chose d'étrange et de paradoxal, qui pouvait leur venir plus particulièrement d'influences orientales (ci-d. p. 318).

C 722. — L'urne cinéraire, appelée canope, en souvenir du vase égyptien qui contenait les entrailles du défunt, paraît au premier abord appartenir aux mêmes inventions étranges. Mais l'idée en est au contraire très logique. C'est une façon d'immortaliser le défunt et de lui donner une survivance réelle, en surmontant d'une image faite d'après ses traits le vase qui contient ses cendres. Je place en dernier cette forme, parce qu'elle nous montre l'art étrusque aboutissant à un modelé en ronde bosse très savant. Il n'est sans doute pas ici antérieur au VIe siècle, mais on en connaît des spécimens fort anciens en Etrurie, remontant jusqu'à la période des tombes à puits. Cet usage a été très fécond en conséquences artistiques, car il a dirigé de bonne heure les efforts des artistes d'Italie du côté du portrait. Si l'époque romaine a plus tard réalisé les admirables bustes que l'on sait et doté le monde moderne d'un des plus riches domaines de l'art, on le doit, non seulement aux modèles grecs de l'époque alexandrine, mais aussi aux efforts patients de tant de générations de modeleurs qui, pendant des siècles, en Etrurie, avaient fait des portraits funéraires. Plus tard même, on dut arriver au surmoulage sur nature qui a donné quelques physionomies d'un réalisme extraordinaire (voy. au Louvre, Salle B, deux têtes publiées par M. Martha, p. 333, fig. 227, 228). Je ne crois pas que les canopes, malgré leur nom, soient dues à une influence égyptienne. Elles sont issues des idées nationales des Italiotes sur la mort et elles se rattachent plutôt à la fabrication des urnes funéraires à visages

humains qui joue un si grand rôle dans la céramique de l'Europe centrale (ci-d. p. 254; cf. Hœrnes, *Urgeschichte*, pl. 17). L'usage n'en a pour ainsi dire pas cessé en Etrurie. Au vase canope succède la statue cinéraire, puis le grand groupe couché (Salle D) ; mais c'est l'évolution de la même idée religieuse, servie par des ressources artistiques de plus en plus savantes : c'est toujours l'héroïsation du défunt (voy. le chapitre de M. Martha, p. 330-342).

C 723. — Ce curieux petit vase est comme une pochade spirituelle qui nous montre en bucchero le lécythe à reliefs que les Grecs propageront surtout au IV[e] siècle. Je ne doute pas qu'il ne soit, lui aussi, une imitation d'un modèle métallique. C'est un art très avancé et très sûr qui l'a produit.

Le visiteur aura soin de remarquer que les grands vases placés au centre de la salle comme motif de décoration font partie des antiquités de Cæré et prennent place dans le numérotage de la Salle D.

SALLE D

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ÉTRUSQUES

TROUVÉES A CERVETRI (ANCIENNE CÆRÉ)

LIVRES A CONSULTER. — Canina, *Cere antica*, 1838; — Griffi, *Monumenti di Cere antica*, 1841; — Visconti, *Antichi Monumenti Sepolcrali di Cere*, 1836; — J. Martha, *l'Art étrusque*, 1889; — Gsell, *la Nécropole de Vulci*, 1891; — Barnabei, *Dei fittili scoperti nella Necropoli di Narce* (dans les *Monumenti antichi dei Lincei*, IV, 1894, p. 260-320); — C. Smith, *Polledrara ware* (dans le *Journal of hell. studies*, XIV, 1894, p. 206-223); — G. Karo, *De arte vascularia antiquissima*, 1896; — Patroni, *la Ceramica antica nell' Italia meridionale*, chap. I, 1897; — Pellegrini, *Fregi arcaici* (dans les *Studi e Materiali di archeologia*, t. I, 1899, p. 87-118); — Bœhlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, 1898.

HISTORIQUE

Ce n'est pas seulement un intérêt géographique général qui a présidé à l'organisation de cette salle. On a cherché à y réunir les plus importantes trouvailles faites dans une même localité, sur un point isolé, dans la nécropole de l'antique Cæré, actuellement Cervetri. On y a joint seulement, en petit nombre, quelques antiquités céramiques qui, trouvées dans d'autres régions de l'Italie, offrent des caractères de style analogue ou des

points de comparaison importants (par exemple les vases géométriques de l'Italie méridionale). La plupart des vases de la Salle E proviennent aussi de Cæré.

La ville de Cæré était une des plus importantes du domaine étrusque. Dennis en a retracé l'histoire (*Cities and cemeteries of Etruria*, I, p. 227). A l'origine elle s'appelait Agylla et la tradition voulait qu'elle eût été bâtie par les Pélasges Aborigènes ou même, avant eux, par les Sicules quand ils occupaient cette région (ci-d. p. 287). Virgile connaît le nom d'Agylla (*saxo fundata vetusto Urbis Agyllinæ sedes*) et il place là le siège de l'empire fondé par les Etrusques de Lydie (*ubi Lydia quondam gens, bello præclara, jugis insedit etruscis; Enéide*, VIII, 480). Il connaît aussi le nom de Cæré et de son cours d'eau (*Cæritis amnis*, VIII, 597). Le cruel Mézence règne sur Agylla (VIII, 482). Pour Mommsen Agylla serait un nom plutôt phénicien que pélasgique. C'est probablement après son occupation par les Etrusques qu'elle reçut le nom de Cæré (étrusque *Cisra*, d'après O. Müller, ombrien d'après Lepsius; cf. Dennis, p. 231 et les notes). Il n'y a pas à prendre au sérieux l'étymologie grecque *χαῖρε*, salut, donnée par Strabon (VI, p. 220). C'était une ville florissante qui comptait parmi les douze cités de la Confédération étrusque. Un trait particulier de ses habitants, instructif pour nous, est qu'ils avaient la réputation de haïr la piraterie, si répandue et si pratiquée à cette époque (Strabon, V, p. 220). Mommsen fait remarquer que la raison en était sans doute due à autre chose qu'à des sentiments de pure morale et de justice, mais que, profitant beaucoup du commerce avec les étrangers et de leurs arrivages, ils avaient intérêt à assurer la sécurité de leurs abords. Leur port fortifié est appelé Pyrgoi par Strabon (V, p. 226). On y cultivait les arts et Pline place là les plus anciennes peintures de l'Italie (*Hist. nat.*, XXXV, 17). La décadence de la ville commença avec les agrandisse-

ments de Rome. Sous Servius Tullius, Cæré prit part avec Veies et Tarquinii à une guerre qui dura vingt ans et d'où elle sortit affaiblie et mutilée d'une portion de son territoire. Il semble qu'à cette époque (VIe siècle) sa sympathie pour le commerce des étrangers, et en particulier des Grecs, ait eu de fortes raisons de se refroidir, car, en 534, elle envoie ses vaisseaux combattre avec ceux de Carthage contre les Phocéens installés en Corse; tous les prisonniers furent exécutés sur le territoire même de Cæré et il en résulta une peste accompagnée de prodiges, qui décida la ville à consulter l'oracle de Delphes et à lui faire des présents (Hérodote, I, 166, 167). Quand Tarquin le Superbe fut chassé de Rome, c'est à Cæré qu'il se réfugia. Cæré ne paraît pas avoir entretenu par la suite de mauvaises relations avec Rome, car, au IVe siècle, lors de l'invasion des Gaulois, c'est elle qui recueillit les fugitifs, les vestales et les flamines, et, de plus, elle fit subir aux Gaulois en retraite une déroute sanglante et leur reprit leur butin. En reconnaissance, le Sénat accorda aux habitants de Cæré l'*hospitium publicum*. Pourtant, une quarantaine d'années plus tard, en 353, nous retrouvons Cæré encore associée avec Tarquinii dans une guerre contre Rome; l'issue n'en fut pas plus heureuse, et l'on dut invoquer les services passés de la ville pour obtenir une paix honorable. A partir de ce moment, la vieille cité étrusque est en pleine décadence et entre dans la nuit de l'oubli. Sous l'Empire c'était un lieu de plaisance; le beau monde romain y prenait les eaux dans les *Thermæ Cæretanæ*. Le nom actuel de Cervetri est encore un dérivé de Cæré (*Cære vetere*).

Cervetri a été dans ce siècle un lieu de découvertes nombreuses et importantes, parmi lesquelles se placent les fouilles de plusieurs grandes chambres funéraires qu'on appelle la chambre de l'alcôve, la chambre des Tarquins, la chambre aux sarcophages, la chambre aux

reliefs peints, la chambre aux plaques peintes (d'où viennent les grandes peintures exposées dans la même salle du Louvre), la tombe Regulini-Galassi, une des plus riches et des plus instructives par son contenu (ci-d. p. 311), la tombe Torlonia (où a été trouvé le sarcophage de terre cuite qui occupe le milieu de notre salle). Dennis a décrit en détail ces différents caveaux funéraires (*op. c.*, p. 239-284).

I. — Les vases peints de style archaïque en Italie et en Sicile.

(Nos 1 à 229.)

L'étude de la salle précédente a suffisamment instruit le lecteur sur l'établissement de l'empire étrusque en Toscane et sur le développement de la poterie indigène de *bucchero*. Ce que les trouvailles de Cæré nous offrent ici de nouveau, c'est la céramique peinte, analogue à celle des pays grecs. D'où vient-elle? Représente-t-elle des importations étrangères ou des poteries faites sur place? A quelles périodes chronologiques correspond-elle?

Provenances et dates. — Comme je l'ai indiqué plus haut (ci-d. p. 306), la céramique incisée, issue directement de la métallurgie, vient du nord et s'est propagée par l'extension naturelle de la civilisation étrusco-ombrienne; la céramique peinte, venue de Grèce, a été introduite en Italie par le sud et a remonté jusqu'en Etrurie par voie commerciale. Les deux genres ont fusionné vers le début du VIIe siècle dans la région du Tibre et de l'Arno. A cette date, de même que les apports de bucchero grec venus par la même voie du sud (ci-d. p. 326) ont renouvelé en Etrurie la céramique incisée

et propagé la céramique à reliefs, de même les apports de céramique peinte ont déterminé la création d'une industrie indigène imitant les modèles grecs. Passons au détail de la démonstration. J'ai dit (p. 290) l'importance des fouilles faites à Syracuse et à Thapsos, en Sicile (Orsi, *Lincei*, II, p. 5, 10, 15, pl. I, n°s 2, 8; VI, p. 89; cf. Mauceri, *Annali*, 1877, p. 56, pl. E, n°s 6 et 7), qui ont révélé la présence de vases mycéniens sur un point placé à proximité des côtes de l'Italie méridionale. Les tombeaux eux-mêmes, en forme de chambre circulaire précédée d'un couloir, avec plafond en coupole ou simplement arrondi, rappellent l'architecture mycénienne (Orsi, p. 140-142). Je ne crois pas que les Phéniciens aient été les importateurs de ces objets. Bien que Thucydide dise que les Phéniciens, avant les Grecs, avaient colonisé tout le pourtour de la Sicile (VI, 2), il n'y a rien dans ces nécropoles qui rappelle d'une façon précise les produits de leur commerce. J'admettrais plutôt la venue de navigateurs appartenant, comme les Etrusques, à un fond de population flottante que les grands événements de l'invasion dorienne et de la guerre de Troie avaient réduits à chercher fortune ailleurs et qui, plus hardis ou jetés par la tempête en dehors des routes ordinaires, avaient franchi d'un coup l'espace qui sépare la Grèce des côtes siciliennes (ci-d. p. 306). Ou bien encore on peut utiliser le passage où Hérodote raconte (VII, 170) qu'une troupe de Crétois, étant allée guerroyer en Sicile, s'établit au retour dans la région de l'Italie méridionale où ils devinrent les Japyges Messapiens. Rien ne serait plus naturel que l'importation de vases mycéniens par des Crétois (ci-d. p. 173). En tout cas, le style même de ces poteries nous autoriserait à placer au plus tard vers le xe siècle le premier contact du monde égéen avec les côtes de Sicile et d'Italie. Dans l'*Odyssée* même on trouve quelques traces de ces relations très anciennes

(I, 184; XX, 383; XXIV, 211). C'est également à une date reculée, au xe siècle, que se place probablement la fondation de Cumes par des habitants de l'île d'Eubée (Curtius, *Hist. grecque*, I, p. 544; seulement au VIIIe siècle, d'après Beloch, *Campanien im Alterthum*, 2e éd. p. 55), ville que les anciens ont toujours considérée comme le plus ancien poste hellénique, détaché sur la côte de l'Italie occidentale. Cette première occupation peut très naturellement se rattacher aux mêmes événements et au même courant venu de l'Est par mer. Mentionnons encore, pour cette époque lointaine, la création d'un centre hellénique dans le golfe de Tarente, à Siris, qui se disait d'origine troyenne (Curtius, p. 551), tradition locale qui confirme notre hypothèse sur l'exode imposé alors à de nombreux contingents d'Asie Mineure. En somme, la pénétration en Italie du côté Sud se produit à la même époque que du côté Nord et a sans doute les mêmes causes (ci-d. p. 305-306). Elle prépare les voies au grand mouvement de colonisation qui aura lieu au VIIIe siècle, car partout, dit Curtius, on rencontre des traces d'une civilisation grecque antérieure aux établissements définitifs (p. 551).

C'est surtout au VIIIe siècle que se produit la marée montante de l'hellénisme sur les côtes de Sicile et dans le golfe de Tarente (voy. Curtius, I, p. 542 et suiv.; E. Meyer, *Gesch. Alterth.*, II, p. 440-476; Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, VII, p. 304-311). Rappelons simplement les noms et les dates : on trouvera dans les livres d'histoire que nous venons de citer le détail de ces graves événements qui constituèrent la nouvelle province hellénique qu'on a appelée la Grande-Grèce. Entre 735 et 729, les Chalcidiens occupent de chaque côté du détroit de Messine deux points fortifiés, Rhégion et Zancle, qui commandent le passage. En 736, des Chalcidiens conduits par un Athénien, Théoclès, s'établissent à Naxos de Sicile. En 735, Syracuse est fondée par des

Corinthiens et des Mégariens; dans les cinq années suivantes, Catane et Léontini par des Chalcidiens; en 728, Mégara Hyblæa par des Mégariens. Dans le golfe de Tarente s'élève, en 721, Sybaris, due à des Chalcidiens, puis Crotone créée par des Achéens de Trœzène et du Péloponnèse, Locres par des Locriens, Tarente par des Laconiens, Métaponte par des Achéens; l'antique Siris est reprise et agrandie par des Ioniens de Colophon. Bientôt les colonies devenues à leur tour métropoles essaiment dans tous les sens : Acræ doit sa naissance à Syracuse en 664, Camarina à la même ville en 600; Himéra à Zancle en 648, Sélinonte à Mégara en 628. Géla, qui a été bâtie par les Rhodiens dans la première moitié du VIIe siècle, envoie des colons à Agrigente soixante ans plus tard. Les villes naissent et se développent avec une rapidité comparable à celle de certaines cités américaines de nos jours. Au milieu de cette concurrence formidable des colons grecs envahisseurs, les anciens comptoirs phéniciens, autrefois seuls maîtres de ces parages, disparaissent étouffés. Ils cèdent sous la poussée et se concentrent dans la partie occidentale de l'île, du cap Lilybée au mont Eryx, avec une sorte de capitale à Egeste. Pourtant, comme ils comprennent l'importance stratégique et commerciale du débouché vers le Nord, ils tiennent bon dans la baie de Palerme d'où les Grecs ne réussissent pas à les déloger. C'est ce qui leur permettra, à un moment donné, de se joindre aux Etrusques pour tâcher de refouler le flot grec (bataille navale de 534 contre les Phocéens, bataille navale de 479 contre Hiéron de Syracuse). Les Grecs d'ailleurs ne bornent pas à la Sicile et à l'Italie leurs courses à travers les mers et leur soif de gain. Les Phocéens explorent tout l'Occident (cf. E. Meyer, *Gesch. Alterth.*, II, p. 689-694); ils occupent un point de la Corse, fondent Marseille vers 600 à l'embouchure du Rhône, Emporiæ dans le nord de l'Espagne et poussent jusqu'au détroit de Gibraltar, jusqu'à

l'antique Tartessos, centre phénicien, dont il est question dès le début du VIIIe siècle et où les Samiens étaient parvenus aussi vers 640. Les Cnidiens s'installent aux îles Lipari en 580. Tout le bassin méditerranéen devient une mer grecque. Nous verrons plus loin (Salle E) ce que ces mêmes navigateurs ont fait dans l'Est, depuis la côte de Cyrénaïque jusqu'au fond de la mer Noire : ils ont tout parcouru, tout sillonné durant le VIIIe et le VIIe siècle. C'est l'époque des grandes découvertes géographiques et la main mise du commerce grec sur le monde entier des anciens. C'est la défaite définitive de la marine phénicienne au profit des Hellènes.

Quand on examine à la lumière de ces traditions historiques les antiquités de Cæré et en général la poterie peinte du style italiote, on n'a pas de peine à reconnaître quelles en ont été les sources, de quel côté les importations sont venues, à quelle époque elles ont commencé. Les fouilles de Narce et celles de Vulci nous fournissent là encore des points de repère précieux. Les poteries peintes à décor géométrique apparaissent dans les tombes à puits avec la céramique protocorinthienne, c'est-à-dire dès la fin du VIIIe et le début du VIIe siècle (*Lincei*, IV, p. 266). Mais c'est surtout dans les tombes à fosse du courant du VIIe siècle qu'elles abondent (*id.*, p. 263, 284; Gsell, p. 355, 380-381, 386-390; cf. Karo, *De arte vasc.*, p. 3). Elles se font rares dans les tombes à chambre les plus anciennes (Gsell, p. 381 ; Helbig, *Bullettino Inst.*, 1874, p. 236; *Monum. Inst. Suppl.*, pl. 8; Orsi, *Bull. di paletn. ital.*, 1894, p. 61-62). Leur venue coïncide donc avec le grand essor de la colonisation grecque dans les eaux du Sud. C'est par la Sicile d'abord, par Cumes ensuite, qu'elles ont dû être convoyées jusqu'en Etrurie. Il est bien entendu que le commerce de ces poteries n'était pas déterminé par l'importance du vase lui-même, mais par la valeur du contenu, vin, huile, parfums, matières

sèches, etc. Une fois dans le pays, les récipients importés pouvaient tenter l'œil des céramistes indigènes et leur suggérer l'idée de les copier.

Caractère local des poteries peintes. — Les dates et les provenances étant à peu près fixées, que devons-nous penser de la nature même des poteries : comment reconnaître les vases fabriqués sur place et les vases importés, les originaux grecs et les copies italiotes? L'ensemble des poteries peintes de Cæré se divise en deux catégories : A, les poteries d'argile claire à décor noir et rouge sur fond blanc ; B, les poteries en argile rougeâtre à décor blanc sur fond noir ou rougeâtre.

A. La terre des poteries d'argile claire (amphores, œnochoés, coupes à pied ; *Vases du Louvre*, pl. 30, 31, 32) assez finement travaillée, bien épurée, est d'une couleur très blanche, d'une pâte tendre, qui rappelle beaucoup plus celle du bucchero lui-même, avant d'être noirci (C 87-102), que l'argile des pays grecs, plus teintée de rose comme en Attique et dans les Iles, ou plus jaunâtre, comme en Béotie, ou un peu verdâtre comme à Corinthe. La même argile blanche et friable se retrouve plus tard dans les vases étrusques de la décadence, fabriqués aux IVe et IIIe siècles (Salle K). A cette première observation s'en ajoute une autre qui porte sur la couleur employée pour faire la décoration. Le ton est généralement rouge, mais il est aisé de constater à certains vestiges que la couleur placée par le peintre sur le vase était certainement du noir. Que ce noir ait tourné au rouge par l'effet d'une cuisson trop forte (Gsell, *Vulci*, p. 380), ou que l'oxydation du temps lui ait donné cette sorte de patine comme le suppose M Durand-Gréville (ci-d. p. 131), il n'en est pas moins vrai que la composition en est différente de celle du lustre noir usité dans les pays grecs; celui-ci ne devient jamais rouge d'une façon aussi uniforme et l'altération en

jaune y prédomine. De plus, le ton de ce noir rougi est beaucoup plus mat que dans les exemplaires grecs : il est terne, sans brillant. Par conséquent, nous avons affaire à une technique indigène. Il est évident que la composition du noir grec est restée ignorée des Italiotes ou que la formule en a été inexactement appliquée, car même à l'époque classique, au temps florissant des grandes fabriques apuliennes et campaniennes du IVe siècle (Salle K), c'est principalement la différence de la couverte noire qui permet de reconnaître un exemplaire italiote (cf. les remarques de M. Barnabei sur la différence des poteries à dessins noirs et à dessins rouges, *Lincei*, IV, p. 280-286). On n'a jamais pu reproduire nulle part le lustre profond et velouté qui fait la beauté des purs produits attiques (Salles F et G).

B. Si nous examinons la seconde catégorie (cratères, pithoi, *Vases du Louvre*, pl. 33, 34), le résultat est le même. Ici l'argile est rougeâtre, grossière, mal épurée, de matière volcanique, comme dans l'*impasto italico*. Une couche mince d'argile mieux épurée et polie recouvre généralement la superficie extérieure pour que les couleurs y adhèrent mieux. Ces couleurs se composent d'une couverte générale, noire, mais presque toujours tournée au rouge avec quelques restes de noir métallisé, puis d'un dessin en couleur blanche, posée soit par traits, soit par pointillé, soit par larges touches. M. Barnabei voit là deux opérations faites après la cuisson du vase lui-même : 1° une application à chaud d'une couche de cire et de résine, mêlée d'oxyde de fer et lustrée avec le polissoir ; 2° une peinture composée de chaux et de craie (*id.*, p. 175). Nous verrons tout à l'heure à quelle influence extérieure est due cette technique particulière. Jusqu'à présent elle ne se retrouve pas sur des exemplaires grecs. Tout se réunit donc pour faire considérer l'ensemble des poteries de Cæré comme fabriquées en Italie.

De plus, dans l'une et l'autre classe, le choix des formes elles-mêmes indique que la tradition nationale s'exerce avec vigueur et que l'artiste ne s'asservit pas absolument aux modèles étrangers. L'ossuaire villanovien (*Lincei*, IV, p. 263), l'amphore à quatre anses (*id.*, p. 267), le haut cratère à trois pieds (*Vases du Louvre*, D 148, 151), les couvercles surmontés de quatre arcades (*id.*, D 92), le plat à dents saillantes (*id.*, D 98), sont des rappels de formes essentiellement nationales. Le style même des animaux avec leurs corps démesurément allongés et déformés (*id.*, D 144, 148, 149; *Lincei*, IV, p. 282 à 286), les oiseaux réduits à des silhouettes schématiques (*id.*, D 87, 92, 143; *Lincei*, p. 281, 285), sont trop apparentés aux dessins incisés sur le bucchero pour n'être pas sortis d'ateliers congénères. On trouve même quelquefois, rassemblées sur le même vase, la technique incisée du bucchero et la peinture en blanc des vases à couverte noire (*Lincei*, IV, p. 207, fig. 94 *a*). Enfin, une dernière raison et la plus décisive, c'est qu'un des plus importants spécimens des grandes poteries porte une inscription étrusque, peinte en blanc par le fabricant lui-même (D 151), détail qui constitue une indéniable marque d'origine.

En résumé, c'est donc encore à un art local que nous avons affaire ici, né comme le *bucchero* sous les influences grecques du dehors, mais développé et stylisé par le goût personnel des céramistes étrusques. S'il y a quelques produits d'importation, ils sont rares, et nous aurons soin de les noter dans notre description.

A. *Le style mycénien* (Nos D 1 à 5).

Si l'ensemble de cette céramique, née aux environs du VIIIe siècle, est locale, quels sont les éléments exté-

rieurs qui l'ont influencée et qui en ont déterminé le caractère? Le mycénien y a-t-il laissé des traces? Nous avons vu (p. 306) que la poterie mycénienne est arrivée de bonne heure en Sicile. Par deux exemplaires du musée (D 1 et 2), nous pouvons prouver qu'elle avait pénétré aussi dans l'Italie méridionale (cf. Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vas.*, p. 40; Helbig, *La question mycénienne*, dans les *Mém. de l'Acad. d. inscr.*, 1896, t. XXXV, p. 353-354).

On ne peut pas encore savoir si l'Etrurie elle-même en a possédé. Mais, si elle n'a pas connu directement les motifs céramiques mycéniens, il est certain qu'elle les a connus plus tard, transmis par les Rhodiens et les Ioniens du VIIIe siècle qui les avait conservés dans leur ornementation. Un article de M. S. Wide (*Ath. Mitth.*, 1897, p. 233 et suiv.) nous montre combien vivaces ils sont restés dans la céramique géométrique des îles, après l'invasion dorienne. Sur les poteries de Cæré, qui sont plus tardives encore, qui ne remontent sans doute pas au delà du VIIIe ou même du VIIe siècle, nous reconnaissons encore la forme de la très ancienne œnochoé de Santorin (*Vases du Louvre*, D 5; cf. Dumont, *Céramiques*, pl. 1, n° 3), les demi-cercles concentriques de Mycènes (*Id.*, D 18; cf. Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vas.*, n°s 8, 36, 66, 315), la double spirale (D 40, 48; cf. *Myk.*, n°s 40, 140, 175), le lacis simple (D 56; *Myk.*, 6), le lacis à triple filet (D 75; *Myk.*, 21, 40), les dents de loup (D 54; *Myk.*, 37), les grands zigzags parallèles (D 81; *Myk.*, 149, 176), les poissons et les oiseaux réunis (D 143; *Myk.*, n°s 63, 415) ou séparés (D 56, 57, 75, 76, 144; D 87, 92, 148; *Myk.*, 402; *Myk.*, n°s 397, 398, 399, 404). Mais il est visible dans ces produits étrusques que c'est du mycénien abâtardi et dégénéré, qui a passé de main en main; il arrive déjà altéré et transformé par les arts chypriote, ionien, rhodien, corinthien, qui l'ont recueilli et

propagé (cf. Patroni, *Lincei*, VI, p. 390 et suiv.).

Est-ce un héritage mycénien que l'urne-cabane peinte dont nous rencontrons un spécimen dans notre salle (D 32) et qui proviendrait, paraît-il, de l'Italie méridionale, mais dont les similaires se trouvent surtout dans les nécropoles du Latium et de l'Etrurie (Martha, *Art étrusque*, p. 35,36; Gsell, *Vulci*, p. 258; von Duhn, *Bonner Studien*, p. 24; Pinza, *Bull. comm. arch. Roma*, 1898, p. 96-99)? Il est fort tentant d'en rattacher la structure à celle des urnes funéraires crétoises (ci-d. p. 176; cf. Perrot et Chipiez, VI, p. 574) qui ont l'aspect semblable de petites maisons rectangulaires portées par quatre pieds avec un toit en double pente (Perrot et Chipiez, VI, fig. 300 et 490). Une pyxis de pierre, trouvée à Milo, couverte de spirales mycéniennes sculptées et offrant l'image d'une petite habitation (Perrot, fig. 461), certains sarcophages de pierre de Samos (Bœhlau, *Aus ion. Nekr.*, p. 14-16) montrent que ce type était répandu dans le bassin méditerranéen et aurait pu, par la voie du sud, arriver aux Etrusques (cf. aussi pour l'Asie, Chantre, *Mission en Cappadoce*, p. 90, pl. 20). Mais, d'autre part, les urnes-cabanes du Latium paraissent antérieures à l'époque où le contact s'est produit avec les colons grecs des VIIIe et VIIe siècles. Elles sont plus souvent de forme circulaire et on les trouve dans des tombes à puits fort anciennes (Martha, *ibid.*). On remarquera aussi que ce type existe en Allemagne et en Scandinavie. Les Etrusques pourraient donc l'avoir emprunté aux populations du nord plutôt que du midi, pendant leur séjour dans le fond de l'Adriatique, ou bien au contraire c'est d'Italie qu'il se serait propagé dans l'Europe septentrionale : les deux thèses ont été soutenues (voy. la traduction de Montélius, *Les temps préhistoriques en Suède*, par S. Reinach, p. 72 et 131, fig. 74 et 183), et il ne me semble pas qu'il y ait de solution tranchée

à cet égard. En tout cas, s'il y avait emprunt au monde grec, les Italiotes auraient fortement nationalisé ce produit par tous les détails de la structure, visiblement empruntés à la réalité de leurs habitations, par le décor plastique de têtes d'animaux et d'oiseaux qui couronnent les toitures (D 32; Martha, fig. 5). Quelques-unes de ces urnes ont une sorte de péristyle formé de troncs d'arbres façonnés et disposés en avant de la porte (Pinza, *Bull. comm. arch. Roma*, 1898, p. 97, pl. VII, fig. 11). C'est ainsi qu'on peut se représenter la chaumière du roi pasteur Evandre (*Enéide*, VIII, 360, 455) ou la cabane ronde de Romulus que la piété romaine avait conservée et enchâssée dans un édifice tout brillant de marbre (Vitruve, II, 1, 15). C'est la forme aussi que garda jusqu'à la fin le temple de Vesta.

B. *Le style géométrique* (Nos 6 à 100).

Quel rôle a exercé le style géométrique? Comme, dans cette étude, nous ne nous bornons pas absolument aux seules antiquités de Cæré et que nous avons réuni dans la même salle les vases peints géométriques des autres régions italiotes, c'est le cas de dire un mot d'abord de ce qui se passe dans le sud, en Sicile et dans l'Italie méridionale. En effet, nous connaissons un peu les débuts du style géométrique en Sicile, grâce aux fructueux travaux de M. Orsi dans différentes nécropoles qui avoisinent Syracuse. Ils ont été récemment analysés et résumés par M. Petersen qui a cherché à en déduire, après M. Orsi et M. Patroni, quelques conclusions générales (*Römische Mitth.*, 1898, p. 150 et suiv.; voy. aussi Perrot, *Rev. des Deux Mondes*, juin 1897, p. 594). On y distingue cinq périodes : 1° Période présicule (contemporaine des premiers occupants ou Sicanes?); tombeaux en chambres rondes avec couloir antérieur comme à

Mycènes, portes ornées de dessins en spirales; instruments et armes de pierres; pas de bronze; poteries non tournées en terre compacte, calcaire, très polie et brillante, cuite à feu libre, avec des tons changeant du gris et noir au rouge, décor incisé en zigzags, losanges et bandes pointillées (*ibid.*, fig. III). On remarquera combien cette civilisation se rapproche de celle des Chypriotes primitifs (voy. Salle A, 20-30). — 2° Première période sicule (correspondant à l'arrivée de nouveaux occupants; cf. ci-d. p. 287); instruments et armes de cuivre avec persistance des anciens ustensiles de pierre; amulettes, perles, os sculptés et ciselés à décor géométrique de travail fin (fig. IV). Deux sortes de poteries, non tournées; l'une non peinte, grossièrement décorée d'empreintes de doigts ou d'ongles, l'autre peinte en noir sur fond blanc jaunâtre ou rouge avec ornements géométriques, quadrillés, zigzags, bandes, etc. — 3° Deuxième période sicule; objets et armes de bronze, fer rare; perles de verre, fibules. Développement de la poterie indigène précédente, avec disparition de la céramique peinte; quelques imitations plastiques d'oiseaux, de quadrupèdes, d'hommes; importation de vases mycéniens du troisième style. — 4° Troisième période sicule; le fer plus fréquent, un peu d'argent; rasoirs de bronze; développement de la céramique locale qui apprend l'usage du tour et imite, soit au pinceau, soit par incision, les poteries importées qui sont du style géométrique. — 5° Quatrième période sicule; céramique locale, mêlée à des produits grecs géométriques et corinthiens (voy. sur cette quatrième période le nouvel article de M. Orsi à propos de ses fouilles à Licodia, *Rœmische Mitth.*, 1898, p. 305).

Comme dates, la période la plus ancienne correspondrait aux civilisations d'Hissarlik et de Chypre (ci-d. p. 88); la première période sicule serait encore antérieure aux influences mycéniennes, la seconde se placerait

sous l'empire égéen, la troisième et la quatrième marqueraient l'arrivée des colons grecs du VIIIe et du VIIe siècle et se prolongeraient jusqu'au Ve. Il est difficile de saisir à quel moment exact s'est produite l'invasion sicule, car les cinq groupes ont entre eux une cohésion parfaite. M. Orsi voudrait placer la coupure entre les deux premières séries; M. Patroni, entre la seconde et la troisième; M. Petersen n'admet ni l'une ni l'autre théorie, à cause de la continuité de l'évolution qui se fait sans rupture d'équilibre apparente. Nous avons déjà constaté dans l'Italie du nord qu'un peuple envahisseur, quand il est peu civilisé, n'interrompt pas ou interrompt peu le cours des progrès sociaux et artistiques. Au contraire, il lui arrive souvent d'adopter les us et coutumes du peuple vaincu.

Ce qu'il nous importe de retenir, c'est que, durant cette longue évolution, le style géométrique n'a pas pris en Sicile un développement supérieur à celui de Chypre ou des autres îles de l'archipel. Il est resté confiné dans la sphère du géométrique appelé « type des Iles » (Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 81). Il n'a jamais atteint le degré de perfection qu'ont réalisé les ateliers attiques du Dipylon et ne procède pas de la même source dorienne. Il n'est que le développement logique de la décoration linéaire qu'ont pratiquée tous les peuples primitifs. Comme cette céramique sicule offre beaucoup de rapports avec Hissarlik et avec Chypre, non seulement par le système d'ornementation, mais par les formes des vases (Petersen, *ibid.*, p. 188-189, fig. X), on peut se demander si dès cette époque reculée le contact a été possible entre des populations aussi distantes les unes des autres, par l'entremise de navigateurs qui leur auraient apporté les mêmes produits (*ibid.*, p. 166). Mais en parlant du « style géométrique », il convient toujours de distinguer ce qui appartient au produit naturel et spontané de l'in-

vention humaine et le style particulier de certaines populations grecques du continent (cf. Perrot et Chipiez, VII, p. 203 à 207). A cet égard, M. Dümmler (*Ath. Mith.*, 1888, p. 286) a eu raison d'admettre que le Dipylon n'avait eu presque aucune influence en Italie. Quand le style géométrique d'Italie ou de Sicile arrive à certaines complications raffinées, il est remarquable qu'il se rapproche beaucoup plus du décor des grands vases chypriotes que de celui des vases du Dipylon (cf. les vases de Sala Consilina en Lucanie, *Not. Scavi*, 1897, p. 168, fig. 18 à 20; Patroni, *La ceramica antica*, p. 26 et 27).

Dans l'Italie méridionale, en Apulie, on peut suivre les progrès d'un style géométrique analogue, plus ancien même que celui de la Sicile, grâce aux récentes découvertes de M. Patroni (*Lincei*, VIII, p. 417 et suiv.). On y remarque les mêmes accointances avec les poteries d'Hissarlik (*id.*, p. 428, 437, 485), l'emploi de l'anse italiote lunulée (p. 491). Mais il n'y a pas de vases peints et le décor géométrique très simple, en dents de loup et pointillés (p. 499), est simplement incisé dans l'argile. M. Patroni pense pouvoir en faire remonter la date jusqu'aux environs de l'an 2000 avant notre ère (p. 518). C'est là une phase tout à fait primitive, qui ne nous apprend rien de nouveau sur l'histoire du style géométrique : il a partout les mêmes commencements.

Le dernier terme de cette évolution géométrique doit être cherché dans une série de poteries peintes, d'une exécution souvent très soignée, qu'on trouve aussi dans l'Italie méridionale, en Apulie, surtout aux environs de Canosa et de Ruvo (Mayer, *Römische Mittheilung.*, 1897, p. 201-252; *Not. Scavi*, 1898, p. 196 et suiv.). Il est rare de les rencontrer dans les régions plus septentrionales (cf. pourtant à Novilara; Brizio, *Lincei*, V, p. 297). Plusieurs de ces vases sont connus de-

puis longtemps (d'Hancarville, *Antiq. coll. Hamilton*, I, pl. 46; de Laborde, *Vases coll. Lamberg*, II, pl. 48, fig. 42, 43). Mais récemment on a essayé de les classer dans l'ensemble de la céramique italiote. M. Furtwængler a créé pour eux une section qu'il nomme « apulisch-geometrische » et « alt-apulische » (*Vasensammł. Berlin*, nos 248-292; cf. Robinson, *Catalog. vas. Boston*, p. 54), en la rangeant parmi les plus anciennes catégories géométriques qui succèdent au mycénien. Dans mon Album (*Vases antiques du Louvre*, pl. 29, D 20, 23, 30) j'ai cru pouvoir aussi les rattacher aux séries archaïques du style géométrique et les faire remonter jusqu'au VIIIe siècle comme date approximative. Ce classement a été critiqué par M. Patroni (*Ceramica antica nell'Italia meridionale*, p. 16, note 2) et par M. Mayer (*Mon. Lincei*, 1898, p. 206) qui croient nécessaire de descendre beaucoup plus bas. Sur ce point, je répéterai ce qu'on a lu déjà bien des fois dans les pages précédentes : en proposant des dates je ne cherche qu'à déterminer à quelle époque *commence* un style, un genre nouveau; il est entendu qu'ensuite ce style peut *continuer* à travers les âges et se prolonger fort longtemps. Dans les régions éloignées des centres de civilisation, les persistances de style durent parfois de longs siècles. Au Musée de Bologne, par exemple, on constate que le style villanovien n'a pas encore cessé, quand apparaissent les vases grecs du VIe et du Ve siècle. M. Orsi a montré la persistance d'un géométrique stationnaire en Sicile jusqu'à la fin du VIe siècle (*Rœm. Mitth.*, 1898, p. 364). Je croirais donc très volontiers que des « apuliens géométriques » ont pu être fabriqués au VIIe, au VIe et peut-être même au Ve siècle (cf. Bœhlau, *Ion. Nekrop.*, p. 64), car une note manuscrite de F. Lenormant m'a fait connaître que les deux vases du Louvre rapportés par lui de Canosa (D 21, 25) auraient été trouvés avec des vases à figures rouges (cf. *Gaz. archéol.*, 1881-1882,

p. 105-106). Mais je crois encore que le point de départ de ce style doit remonter beaucoup plus haut, car on a trouvé des vases de ce genre dans la nécropole étrusco-ombrienne de Novilara (*Mon. Lincei*, V, p. 296-298, fig. 77, 78) et certains détails de structure (forme d'ossuaire villanovien, anse cornue) y rappellent les séries les plus archaïques de la céramique italiote. Je reconnais que, dans la plupart des cas, la perfection du tournassage, de la cuisson, du décor en couleurs, indiquent une époque où l'afflux des vases géométriques grecs pouvait seul permettre aux indigènes de réaliser d'aussi grands progrès. A cet égard, la date du VIIIe siècle serait un *terminus* extrême. Personne plus que moi n'a insisté sur le caractère temporaire de ces points de repère chronologiques. L'essentiel, à mes yeux, est de considérer ce groupe comme réellement « archaïque ». Pour en bien comprendre le rôle, il est indispensable de le distinguer nettement, d'une part des vases lucaniens à petites rouelles placées sur les anses qui présentent un tout autre système de formes et de décor (Patroni, *Lincei*, VI, p. 374, fig. 14, 15; *La Ceramica*, p. 25, fig. 20; Lenormant, *Gazette arch.*, 1881-1882, pl. 19-21; Mayer, *Röm. Mitth.*, 1897, p. 201-212), et d'autre part des vases messapiens en forme de grands askoi ou de doubles vases conjugués (*Lincei*, VI, pl. 13, p. 354-370; *Ceramica*, p. 18-20) que M. Mayer a bien raison de ramener à des dates beaucoup plus basses que celles de M. Patroni, c'est-à-dire aux IVe et IIIe siècles (*Not. Scavi*, 1898, p. 211, fig. 9 à 16; cf. Walters, *Catalog. Brit. Mus.*, IV, p. 217-219). Ces deux derniers groupes représentent, en effet, des phases tardives de la fabrication céramique dans l'Italie méridionale (Salle K). Ils laissent en dehors et au-dessus d'eux la série géométrique dont nous parlons.

Nous connaissons encore les débuts de cette série ar-

chaïque par des exemplaires du Musée de Tarente (Patroni, *Ceramica*, p. 6-10, fig. 1 à 10). La forme de l'ossuaire villanovien y est usitée et confirme la haute antiquité du groupe. Les poteries, de petites dimensions, sont faites au tour et cuites à feu clos dans le four. L'argile, assez bien épurée, a été revêtue en dehors d'une pâte plus fine, constituant un fond clair sur lequel on a peint des ornements d'un ton brun mat. Sur les exemplaires les plus soignés on remarque l'emploi d'un beau rouge presque vermillon qui est particulier à cette céramique et ne se retrouve pas ailleurs, si ce n'est sur quelques exemplaires chypriotes (*Vases du Louvre*, D30; Masner, *Vas. Wien*, n° 38; cf. *Revue arch.*, 1899, I, p. 3). Le décor consiste en cercles, bandes verticales quadrillées, ou horizontales et remplies de dents de loup, petites métopes en damiers, traits ondulés, etc. Certains exemplaires sont munis de figures en ronde-bosse, tête d'oiseau (*Lincei*, VI, p. 378, fig. 22), figurine rudimentaire debout sur le col (*id.*, fig. 21), masque humain appliqué contre l'anse (Masner, *Vas. Wien*, pl. 1, n° 38), têtes de félins dressées sur la panse (*Vases du Louvre*, pl. 29, D 20; *Not. Scavi*, 1898, p. 204, fig. 7). Une forme spéciale est celle que Jatta et Mayer (*Not. Scavi*, 1898, p. 203) appellent « sphagion » et qui ressemble aux grandes vasques de cuivre à larges rebords dont se servent encore aujourd'hui les femmes de Venise pour puiser l'eau (*Vases du Louvre, l. c.*; Patroni, *Ceramica*, fig. 14, 15; Mayer, *Not. Scavi*, 1898, p. 204). Cette forme se conserve tard et apparaît encore dans la catégorie dite messapienne (*id.*, p. 205). Il y a là un mélange intime d'éléments nationaux qui résident surtout dans les formes, et d'éléments étrangers qui sont plutôt venus des îles grecques et d'Asie que du continent. Nous avons cité la forme de l'ossuaire villanovien; il faut y ajouter l'anse cornue (*Louvre*, D 30; *Lincei*, VI, p. 381, fig. 25, 26; Masner, pl. 1,

nº 38; Mayer, *Not. Scavi*, 1897, p. 435, fig. 3; E. Gardner, *Catalog. vases Cambridge*, pl. 35, nº 229) qui est un trait spécifiquement national (ci-d. p. 289) et l'usage de recourber les pieds du vase en forme de pieds humains (*Louvre*, D 23; Gardner, *ibid.*) que l'on retrouve dans certains bronzes archaïques d'Italie (Petersen, *Röm. Mitth.*, 1897, p. 10 et p. 4, fig. 1; *Monum. Inst.*, XII, pl. 3). Ce détail est à rapprocher aussi de meubles trouvés à Chypre (Perrot et Chipiez, III, fig. 631) et de vases égyptiens (de Morgan, *Rech. sur les origines de l'Egypte*, I, fig. 481). Comme nous l'avons déjà indiqué (p. 371), il est curieux de constater combien de choses dans la céramique de Sicile et de l'Apulie évoquent le souvenir de Chypre. La même remarque a été faite par M. Winter (*Ath. Mitth.*, 1897, p. 240-241; cf. Orsi, *Rœm. Mitth.*, 1898, p. 364) qui l'explique par des apports phéniciens ayant servi d'intermédiaire entre cette île et les régions occidentales.

Est-ce le même style géométrique que nous trouvons dans les poteries provenant de Cæré? En général, il est tout autre et nous devons supposer qu'il s'est introduit par d'autres voies et par d'autres intermédiaires. En dehors de quelques exemplaires qui se rattachent directement au type des Iles et à la céramique chypriote (D 6 à 12), on sent qu'il est plus tardif et que, loin d'être la matière première du décor céramique, il se traîne dans les répétitions de formules figées et convenues; il est prêt à céder la place au décor plus vivant des zones d'animaux et des personnages. Dans la catégorie des vases à décor rouge sur fond blanc (ci-d. p. 363) dominent les dents de loup (*Vases du Louvre*, D 54, 56, 57, 58, 75; *Lincei*, IV, p. 262, 286, 288), rangées en arêtes à la base du vase, suivant une disposition qui n'apparaît en Grèce qu'après la période du Dipylon attique et dans

la catégorie béotienne qui l'imite (A 566), ou dans le type des Iles (A 290), mais qui est très ancienne en Egypte et en Phénicie (*Louvre*, pl. 3, n°s 4 et 5, A 345 et suiv.). Elle dérive sans doute de l'imitation d'un calice de fleurs aux sépales séparés; un des plus anciens exemples grecs que j'en connaisse est un vase d'argile noire, trouvé en Egypte avec des poteries mycéniennes (*Journ. of hell. Stud.*, XI, 1890, pl. 14, n° 9). La position de l'arête renversée la pointe en bas (D 58) ou en double rangée (D 57; *Lincei*, IV, p. 288) paraît avoir un caractère plus spécialement ionien. Les zigzags parallèles, le damier, les quadrillés, le svastika, la grecque, les cercles concentriques (D 54, 73, 76; *Lincei*, IV, p. 262, 263, 269, 283) sont usités dans le style géométrique du continent; mais, comme ils existent aussi dans le géométrique des Iles, à Rhodes et à Chypre, il n'est pas besoin de voir là une action venue directement de l'Attique ou des régions voisines. Il en est de même de l'oiseau volant et du serpent en relief (D 58, 73) qui reportent d'abord nos souvenirs du côté de la Béotie (A 568, 572). Mais M. Bœhlau cite une œnochoé ionienne de Samos qui porte le serpent en relief (*Ion. Nekrop.*, p. 149, pl. II, n° 3; cf. *Jahrbuch*, 1886, p. 135, Camiros). Il faut se souvenir aussi que la plus importante des coupes phéniciennes importées en Italie, la coupe de Palestrina, est décorée sur tout le pourtour d'un serpent en relief (Perrot et Chipiez, III, fig. 563). Le lacet ondulé qui prend souvent sur les vases peints une forme serpentine (D 56) n'est pas autre chose qu'une variante de la même idée, et nous pouvons prouver par des exemplaires trouvés en Carie et en Egypte que les Ioniens en ont fait usage (Winter, *Ath. Mitth.*, 1887, p. 228; Fl. Petrie, *Tanis*, II, pl. 32). C'est encore en Ionie (*Tanis*, *ib.* et pl. 24; Bœhlau, *Ion. Nekrop.*, p. 87, fig. 38) qu'il faut reporter l'origine de la spirale imitant le chiffre huit (D 48) et le

cercle accosté de deux zigzags (D 39). En somme, dans cette persistance de quelques motifs géométriques il n'est rien qui n'appartienne au répertoire usité dans les îles et en Ionie, rien qui nous permette de croire à une influence venue directement de la Grèce continentale. Très rarement les représentations de personnages apparaissent dans cette catégorie qui est restée vouée aux combinaisons linéaires et aux zones d'animaux; dans ce cas même ce sont des formes ioniennes (le Centaure à jambes humaines) qui sont choisies de préférence par l'artiste (Orsi, *Lincei*, I, p. 810).

C. *Le style ionien* (Nos 100 à 229).

Le caractère ionien se précise beaucoup plus dans la seconde classe (ci-d. p. 364, B). Outre les représentations d'oiseaux et de poissons qui peuvent passer pour un legs mycénien (ci-d. p. 366; comme intermédiaires dans les pays grecs cf. *Jahrbuch*, 1888, p. 352), il faut noter le bouquetin paissant (*Vases du Louvre*, D 153), le cerf (*id.*, D 144), le cheval (*id.*, D 148), le lion à langue pendante, le taureau aux cornes de facture assyrienne, le griffon ou le sphinx (*id.*, D 149), la lionne à double corps (D 129, 131), dont nous avons déjà signalé la présence sur les poteries de bucchero (ci-d. p. 317). Les scènes développées avec personnages deviennent plus nombreuses et ne sont pas moins caractéristiques : c'est un combat naval (*id.*, D 150) dans lequel les navires ont une structure particulière, différente des bateaux représentés dans les peintures du Dipylon (cf. A 517), et où l'on reconnaît des formes orientales (C. Torr, *Ancient ships*, pl. 1 et 2); c'est une chasse au lion (D 150) dont la composition rappelle les grands bas-reliefs des palais de Ninive (Perrot et Chipiez, I, fig. 351; cf. les coupes en bronze de Ninive, Dumont et Chaplain, I,

p. 116). Il est plus rare d'y trouver des légendes mythologiques, comme la Chasse de Calydon, la Naissance de Minerve sortant du crâne de Jupiter (*id.*, D 151), qui peuvent dater d'une époque plus avancée.

Dans les peintures des grands vases que nous venons de citer, la technique seule suffirait à déceler un caractère nettement ionien. Ces vases d'argile rougeâtre assez épaisse sont recouverts d'un enduit lustré qui, originairement noir, tend à tourner ou tourne complètement au rouge : dans les deux cas la surface reste brillante et comme métallisée. Par-dessus, le céramiste a exécuté son sujet en couleur blanche, soit employée par plaques opaques, soit au trait, soit en pointillé, en réservant de place en place des parties du fond pour indiquer les musculatures à la façon rhodienne (ci-d. p. 145 ; cf. comme technique sur un monument ionien, le skyphos du Louvre, A 330 (1) dont l'intérieur est peint en noir avec un décor de fleurs blanches ; voy. aussi la céramique noire à décor blanc et rouge trouvée à Naucratis, *Journ. hell. stud.*, 1887, Atlas, pl. 79). On donne quelquefois à ces poteries le nom de « vases de Polledrara » (Karo, *De arte vasc.*, p. 21-25), parce qu'on a trouvé dans cette localité, près de Vulci, le plus remarquable produit de ce genre, une hydrie de forme grecque, portant des sujets peints en rouge, en bleu, en blanc jaunâtre, qui représentent Thésée tuant le Minotaure, Thésée et Ariane dans un char, Thésée et le chœur de danse, etc. (C. Smith, *Journ. hell. stud.*, 1894, p. 206, pl. 6 à 8). M. C. Smith a analysé les caractères de ce curieux monument et il a groupé autour de lui tous les produits céramiques apparentés qu'il considère comme fabriqués en Etrurie vers la fin du VIIe siècle, d'après des modèles qui sont surtout ioniens. Je m'associe entièrement à ses conclusions, mais je crois qu'il serait nécessaire 1° de ne pas vulgariser l'épithète de « Polledrara » qui a le

léfaut de localiser avec trop de précision un genre de
ooterie qu'on trouve à Cervetri aussi bien qu'à Vulci;
2° de distinguer dans cet ensemble plusieurs subdivi-
ions. Par exemple, l'hydrie de Polledrara avec sa riche
oolychromie en bleu, rouge, blanc ou jaune, ne ressemble
oas aux grands pithoi de Cæré à décor blanc. D'autre
oart, les amphores d'argile noire du Louvre (C 617, 618)
et sans doute aussi l'amphore de Cæré décrite par
I. Helbig (Smith, p. 213) sont apparentées à l'hydrie
le Polledrara par la polychromie, mais elles en diffè-
ent essentiellement par l'argile, qui est du pur
oucchero (ci-d. p. 347). De même le bucchero de Nau-
ratis (*Journ. hell. stud.*, 1887, pl. 79) diffère à la fois
oar certains côtés des amphores du Louvre et des pi-
hoi de Cæré. Ces objections ont déjà été présentées
oar M. E.-A. Gardner (*Journ. hell. stud.*, 1889, p. 126
et suiv.). En réalité, il faudrait compter ici quatre ou
inq catégories, apparentées et liées entre elles, mais
appartenant sans doute à des fabriques et à des époques
lifférentes :

1° Grands vases de Cæré (argile rougeâtre et épaisse,
ouverte noire métallisée, décor blanc monochrome) ;

2° Vases de bucchero ionien (argile noire, décor en
olanc et rouge) ;

3° Vases de bucchero étrusque (argile noire, décor
en rouge, bleu, blanc ou jaune);

4° Hydrie de Polledrara (argile rougeâtre, couverte
noire bien lustrée, décor en rouge, bleu, blanc ou
aune) ;

5° Amphores de Cæré (D 219, 220 ; argile rougeâtre,
oas de couverte noire, décor en noir, rouge, bleu et
ert).

L'introduction de couleurs aussi vives que le rouge
ermillon, le jaune, le bleu, le vert, est dans la céra-
nique grecque un cas tout à fait nouveau qui ne se
enouvellera plus avant la seconde moitié du ve siècle,

avec la fabrication des lécythes blancs funéraires de l'Attique (Salle L). Bien qu'on ne l'ait pas encore remarqué, la retouche bleue ou verdâtre existe sur la coupe d'Arcésilas (chapeau du roi, tunique de l'inspecteur placé devant lui, tuniques et bonnets des deux serviteurs qui empilent des sacs à fond de cale ; voy. la planche en couleurs donnée par M. Babelon, *le Cabinet des Médailles*, pl. 12). On ne peut douter, étant donné le style de tous ces vases, que ce ne soit là un trait de la technique ionienne, empressée à revêtir ses vases de couleurs gaies et voyantes. Malheureusement elles étaient peu solides et adhéraient mal à l'argile. Ni le bleu, ni le rouge, ni même le blanc n'ont pu le plus souvent résister au temps et nous voyons aujourd'hui ces poteries sous un aspect de dégradation qui rend fort imparfaitement leur état primitif. La céramique grecque continentale n'est pas tombée dans le même défaut.

M. Smith a indiqué à quelles œuvres d'art il fallait s'adresser pour retrouver les modèles qui ont influencé les céramistes étrusques ; ce sont de beaux ouvrages d'orfèvrerie comme les bandes de métal repoussé trouvées dans la même tombe de Polledrara (*ibid.*, pl. 8), comme le coffret de Palestrina et le vase d'argent de Vétulonia (Martha, fig. 105, 107), comme le trésor de Vettersfelde (Furtwængler, *Der Goldfund von Vettersfelde*) ; ce sont de grandes peintures comme les fresques de la tombe Campana à Veies (Martha, fig. 282 à 284), ou les compositions plus savantes des plaques de terre cuite conservées à Paris et à Londres (Martha, pl. IV ; Murray, *Journ. hell. stud.*, X, p. 244, 248, et pl. 7). M. S. Reinach a mis en lumière le caractère ionien de ces peintures, comparées au style des sarcophages de Clazomène (*Rev. des études grecq.*, 1895, p. 172). Ajoutons les reliefs du seau d'ivoire de Chiusi, que l'on croit être une œuvre grecque et ionienne

(Bœhlau, *Ion. Nekrop.*, p. 119 et fig. 64), bien que quelques archéologues persistent à y voir un travail purement étrusque (Pellegrini, *Studi e materiali*, 1899, p. 90, note 7), et les plaques de bronze qui composent le char de Pérouse (Martha, fig. 347). Cet ensemble de monuments nous permet d'affirmer que, conformément à la règle si souvent énoncée, les céramistes n'ont rien inventé de ce que nous leur voyons exécuter : ils ont tout pris autour d'eux, soit à des modèles importés, soit à des œuvres locales exécutées par des artistes qui leur étaient supérieurs. Leur rôle s'est borné à accommoder ces motifs à leurs produits.

II. — Les vases à reliefs de style archaïque en Italie et en Sicile.

(Nos 230 à 356.)

On vient de voir que les vases peints archaïques d'Italie sont, en somme, une fabrication parallèle à celle du bucchero incisé, usant souvent des mêmes formes et des mêmes sujets, soumise aux mêmes influences, datant de la même époque. Il faut nous occuper maintenant d'une série qui constitue de son côté une sorte de pendant au bucchero à reliefs. C'est une série de grandes jarres ou hauts pithoi (voy. notre pl. III), et de grands plats à forts rebords, en terre épaisse et rougeâtre, que le fabricant a décorés d'ornements, d'animaux ou de personnages, soit par une estampille unique, plusieurs fois répétée et isolée, soit par une bande continue exécutée au moyen d'un cylindre roulant sur l'argile encore humide.

L'usage n'en a pas encore été fixé avec précision. La

taille remarquable de ces poteries (*Vases du Louvre*, pl. 2) évoque le souvenir des jarres colossales qu'on a découvertes dans les fondations d'une des cités troyennes (Perrot et Chipiez, VI, fig. 57) et qui servaient à conserver dans les habitations ou dans des magasins les graines, les légumes secs et les liquides. Telle a été sans doute leur destination dans la vie réelle. Mais, dans les nécropoles, on ne sait si elles servaient à enfermer le corps lui-même ou les cendres, comme c'est le cas pour beaucoup de tombes italiotes (Martha, p. 33; Orsi, *Not. Scavi*, 1895, p. 111; Milani, *Lincei*, 1896, p. 8 et suiv.), ou si elles contenaient simplement le mobilier funéraire (Milani, *Museo topogr.*, p. 65-66) et des provisions de bouche pour le mort.

Pour les plats, on prétend en avoir trouvé des exemplaires auprès des temples, où ils auraient servi aux cérémonies du culte (Kekulé, *Terracotten von Sicilien*, p. 52). Mais peut-être est-il plus simple de supposer qu'ils servaient en quelque sorte de soucoupes à ces gigantesques vases et recueillaient les liquides qui pouvaient en découler ou en suinter. Leur ornementation les met en rapport direct avec les pithoi. Il arrivait aussi, dans l'antiquité, que l'on se servît de plats ou de coupes comme de couvercles pour recouvrir un vase ; le même ustensile servait de récipient quand on avait à verser le liquide (voy. les nombreux ossuaires villanoviens, recouverts d'une coupelle, Martha, p. 33; pour une époque plus rapprochée, cf. Bœhlau, *Aus ion. Nekrop.*, p. 10 et p. 23, note 2; *Ornamentik der Villanova-Periode*, p. 6 et p. 21, note 9; *Mon. Lincei*, I, p. 822; *Ath. Mitth.*, 1897, p. 241-242).

Le Musée du Louvre possède, je crois, avec le Musée Grégorien et l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, la plus riche série qui existe de ces grands vases à reliefs. Ils sont tous entrés d'un coup avec la collection Campana et ont été trouvés à Cæré. Si la plupart sont dissémi-

nés dans les salles voisines (B et C), c'est que la place a fait défaut pour les concentrer ici. Mais ils forment une des parties les plus intéressantes des trouvailles faites dans cette localité étrusque (cf. *Museo Gregoriano*, I, pl. 2; Martha, *l'Art étrusque*, fig. 296). On en a trouvé d'autres à Corneto et à Veies (Birch, *Anc. Pottery*, II, p. 210; Dennis, *Cities and Cemet.* Introd., p. CVII). Ils sont rares en dehors de l'Etrurie. On en signale des fragments dans l'Italie méridionale (Lenormant, *Gazette arch.*, 1881-1882, p. 183; von Duhn, *Not. Scavi*, 1897, p. 358) et quelques-uns en Sicile (Kekulé, *op. c.*, p. 50-51, 55-56; Orsi, *Mon. Lincei*, I, p. 762). M. Lœschcke (*Arch. Zeit.*, 1881, p. 43; cf. Martha, p 457) a voulu en conclure que la fabrique d'origine devait être cherchée en Sicile plutôt qu'en Etrurie, et peut-être à Syracuse, mais cette hypothèse est restée douteuse (cf. Kekulé, p. 52). Je crois, au contraire, que la nature volcanique de l'argile, dans les exemplaires de Cæré, dénonce leur parenté avec les grands vases à décor blanc que nous avons analysés. On retrouve même dans cette dernière série des formes un peu différentes, mais analogues, de pithoi et de plats à rebords (cf. D 159, 230 et suiv.). De plus, la peinture blanche qui caractérise le groupe précédent apparaît, plus dissimulée, sur les vases à reliefs : elle est placée, dans beaucoup de plats, sur le large rebord qui sert de base (D 298 et suiv.). Enfin, sur un de ces plats à reliefs, le blanc a été employé à exécuter un véritable motif de décoration, une large rosace à huit pétales (D 354; Longpérier, *Musée Napoléon*, pl. 37). Par conséquent, je ne vois pas de raison sérieuse de séparer ces deux classes de céramique et de les répartir dans des régions différentes : on est porté à croire, au contraire, qu'elles ont été fabriquées toutes deux sur place, que ce soit à Cæré même, comme le suppose M. Pellegrini (*Studi e materiali*, 1899, p. 118) ou dans

quelque autre localité de l'Etrurie (Martha, p. 458).

Si nous considérons comme une production locale les pithoi et les plats de Cæré, il ne s'ensuit pas que nous y voyions une invention des Etrusques. Notre solution est identique ici à celle que nous avons adoptée pour le bucchero (p. 326) et pour la céramique peinte (p. 365). Les modèles sont venus du dehors; l'origine en remonte à une époque très reculée qui avoisine l'art mycénien; importés en Italie vers la fin du VIIIe ou le début du VIIe siècle, ils ont donné l'essor à une fabrication indigène. J'ai dressé à deux reprises dans des recueils différents (*Bull. corr. hell.*, 1888, p. 491; *Mon. publ. par l'Assoc. des étud. grecq.*, 1888, p. 43, pl. 8) la liste assez considérable des vases ou des fragments de vases à reliefs archaïques qu'on a recueillis dans les pays grecs, en dehors de l'Italie et de la Sicile. L'Asie Mineure y est représentée par Troie, Halicarnasse et Cnide; les Iles par Chypre, Rhodes, la Crète, Milo, Tinos, Kythnos, l'Eubée; la Grèce continentale par Mycènes, Tirynthe, Thèbes et Tanagre, Athènes, Eleusis, Corinthe, la Laconie (il faut ajouter des documents parus depuis : Mariani, *Mon. Lincei*, VI, pl. 12; Zahn, *Jahrbuch*, 1893, *Anzeiger*, p. 188; Pollak, *Ath. Mitth.*, 1896, pl. 5; Dümmler, *ibid.*, p. 229, pl. 6; voy. aussi l'étude d'ensemble de M. Pellegrini, *Studi e materiali*, 1899, p. 113-118). Il est donc certain que ce genre de céramique a été pratiqué par les ateliers helléniques, avant d'être introduit en Italie, et qu'il jouissait déjà d'une vogue considérable, quand les Etrusques s'en sont emparés. Par exemple, les pithoi de Crète décorés de Centaures (Fabricius, *Ath. Mitth.*, 1886, pl. 4), les grands vases de Béotie à frises d'animaux et à sujets mythologiques (Wolters, *Ephemeris arch.*, 1892, pl. 8 et 9), dont on peut voir un très beau spécimen récemment acquis au centre de notre Salle A (De Ridder, *Bull. corr. hell.*, 1898, pl. 4 à 6 *bis*, p. 439), montrent à

quel degré de perfection étaient parvenus dans ce genre les céramistes grecs.

En même temps, ces magnifiques poteries, par les détails de la technique, par le pointillé et par l'incision, par l'application d'*emblemata* juxtaposés, par la structure des anses ajourées, prouvent une fois de plus que le point de départ de toute cette céramique à reliefs est dans les œuvres de la métallurgie. Par suite, cette réflexion nous conduit à rechercher dans quel pays on a pu fabriquer en métal des pièces de taille aussi considérable et d'ornementation si savante, et nous sommes encore ramené du côté de l'Orient grec et de l'Ionie. Au début du VIIe siècle, le temple de Delphes commença à recevoir les offrandes fastueuses des souverains asiatiques dont l'empire côtoyait les provinces grecques et qui employaient eux-mêmes beaucoup d'ouvriers et d'artistes ioniens : c'est le roi de Phrygie, Midas, qui envoie un trône; c'est le fameux Gygès, successeur et meurtrier du roi de Lydie Candaule, qui, outre une quantité de présents en argent, fait don à la Pythie de nombreux vases d'or parmi lesquels six cratères qui pesaient trente talents (Hérodote, I, 14). Plus tard, un autre prince lydien, Alyatte (610-561), donne au même sanctuaire un merveilleux cratère, œuvre d'un Ionien, Glaucos de Chio, tout couvert de figures et d'ornements ciselés (Hérodote, I, 25; Pausanias, X, 16). On conçoit combien de pareils ouvrages, exposés aux yeux de milliers de pèlerins, devaient avoir de célébrité et exciter l'émulation des industriels grecs dans tous les centres céramiques. Quoi de plus tentant que de transformer en argile, d'imiter tant bien que mal ce que des artistes supérieurs avaient réalisé dans le métal? Rien ne peut mieux donner l'idée, à mon avis, des Γύγαδες, comme furent appelés en Grèce les ex-voto de Gygès, que les grandes amphores à reliefs du musée d'Athènes et du Louvre.

Plus tard, au VIe siècle, la tradition des cadeaux magnifiques continua entre Crésus et Delphes (Radet, *la Lydie*, p. 217 et suiv.). C'est aussi pour Crésus qu'un orfèvre grec, Théodoros de Samos, fit la vigne à tige d'or et à grappes de pierres précieuses qui, sous le règne de Darius, ornait une chambre du palais de Suse (Hérodote, VII, 27; cf. Radet, p. 237 et 289). On voit quel rôle important joue dans l'histoire artistique de l'Ionie la technique du métal. Ces rapprochements nous autorisent donc à chercher de ce côté la patrie d'origine des grands vases à reliefs; nous y avons déjà placé celle du bucchero qui leur est si intimement apparenté (p. 325). Un des plus beaux documents de céramique à reliefs que je connaisse a tous les caractères d'une œuvre ionienne. Ce n'est pas un vase; c'est un fragment de plaque, conservé au Cabinet des Médailles de Paris, qui provient peut-être d'une corniche d'appartement ou de tombeau. On y voit un char à deux chevaux courant au galop, monté par un guerrier armé et son écuyer; le harnachement des chevaux surmonté d'une tête de griffon, leur forte encolure, l'aigle volant qui s'élance au-dessus d'eux, le casque à cimier bas du guerrier, la cuirasse de l'aurige ornée d'une fleur de lotus, les grands yeux ovales, le treillis de la caisse du char et les roues à huit rayons sont autant de détails spécifiques qu'on retrouve dans la céramique ionienne, par exemple sur les sarcophages de Clazomène et les vases cyrénéens; ajoutons-y la torsade qui borde en haut le tableau (Babelon, *Cabinet des Antiques*, pl. 4; cf. Joubin, *Bull. corr. hell.*, 1894, p. 493). On ne connaît malheureusement pas la provenance de ce morceau; mais il résume tout ce qu'on peut attendre de la céramique archaïque à reliefs, arrivée à son apogée dans la première moitié du VIe siècle.

Nous ne trouverons pas d'œuvres aussi complètes ni aussi savantes chez les céramistes d'Etrurie. Leurs

ambitions sont plus modestes. Leurs sujets se dissimulent sous des dimensions très restreintes et frappent peu les regards. Il faut les louer surtout d'avoir adopté une forme de grande jarre ovoïde, d'un galbe pur et élégant qui se prêtait merveilleusement à la décoration (voy. *Vases antiques du Louvre*, pl. 2). Elle existe aussi, plus petite, dans le bucchero (C 521 et suiv.) : c'est donc probablement un emprunt à la métallurgie gréco-ionienne. L'ornement en entrelacs qui y figure fréquemment (D 260, 264, etc.) se retrouve, en effet, sur des bronzes et des bijoux issus des ateliers orientaux ou ioniens (Montelius, *Civilisat. primit. en Italie*, pl. 3, n° 18 ; *Mon. Inst.*, X, pl. 39 *a*, n° 2 ; *Not. Scavi*, 1887, pl. 18). Les plats sont, nous l'avons dit, en rapport étroit avec les jarres par leur ornementation et les complètent probablement comme bases, au besoin comme couvercles.

Des deux procédés en usage sur ces vases, l'estampille isolée, formant des métopes juxtaposées (*Vases du Louvre*, pl. 36, D 254 à 265), et la bande continue exécutée au cylindre (*id.*, pl. 36 à 38, D 269 à 355), quel est le premier en date ? Je pense que c'est le premier, mais il va de soi que les deux systèmes ont été ensuite pratiqués concurremment et que, par conséquent, tel vase à métopes (D 264) peut être plus récent que tel autre vase à zone cylindrée (D 269). Si nous recherchons ce qui se passe aux origines, il paraît probable que le céramiste a dû commencer par des modelés libres et séparés de petits bas-reliefs, qu'il a soudés ensuite avec de la barbotine sur la panse du vase : c'est ainsi que sont exécutés les pithoi de Crète et les grands vases à reliefs de Thèbes (voy. l'exemplaire de la Salle A). L'idée du poinçon est venue ensuite, parce qu'elle épargnait au fabricant la peine d'exécuter, chacun à part, des types qui se répétaient uniformément, comme les files d'animaux. Enfin, en dernier

lieu, on a dû trouver l'emploi plus rapide et plus commode encore du cylindre qui, avec une petite gravure de deux ou trois figures, permettait d'exécuter une bande continue, donnant l'illusion d'une vaste composition, liée et agencée. On remarquera que l'un et l'autre de ces deux derniers systèmes supposent des relations intimes et suivies avec les populations orientales, chez qui le cachet et le cylindre gravés étaient d'un usage journalier (Milchhœfer, *Anfænge der Kunst*, p. 228).

C'est ainsi que logiquement le progrès a dû se faire, et, en effet, l'estampille apparaît bien des fois sur des monuments fort anciens, en Italie comme en Grèce (Montelius, *Civ. prim.*, pl. 58, n° 10 *a*, pl. 87 ; cf. *Not. Scavi*, 1887, pl. 16, n° 7). Mais les deux procédés se trouvent déjà réunis sur des poteries d'un aspect archaïque (Martha, fig. 297 ; cf. Pasqui, *Not. Scavi*, 1896, p. 482, 487), ce qui prouve que tous deux ont été pratiqués à une date reculée qu'on peut placer dès le début du VIIe siècle ou la fin du VIIIe.

Pour l'ensemble des grands pithoi et plats de Cæré, la date proposée autrefois par Lenormant (*Gazette arch.*, 1879, p. 108), le dernier quart du VIIe siècle, est un peu trop basse. S'il est exact qu'on en ait trouvé dans la tombe Regulini avec des coupes phéniciennes (Dumont et Chaplain, I, p. 190), il faut remonter sans doute au début de ce siècle pour le point de départ de la fabrication étrusque. Elle devait être encore florissante au VIe (cf. Lœschcke, *Arch. Zeit.*, 1881, p. 40) et j'en trouve une preuve au Musée même dans trois petits lits funéraires avec des représentations du défunt étendu sur le couvercle ; sur le soubassement du lit, le céramiste a estampé dans l'argile molle des figures d'homme couché, d'hippocampe, de fauves dévorant une proie, qui se retrouvent presque identiques sur les plats de Cæré (*Vases du Louvre*, D 332, 340, 341). Or,

le style des personnages couchés ne peut pas remonter plus haut que le milieu du VIe siècle.

Les sujets choisis par les fabricants sont toujours ceux qui rappellent l'Orient et surtout l'Orient hellénique. Palmettes et boutons de lotus (*Vases du Louvre*, pl. 36, D 272), sphinx et griffons (*id.*, D 254, 256, 260, 264), tête d'animal surmontant un double corps (D 259), cheval (D 258, 262), files d'animaux paissant et de fauves (D 269, 274, etc.). Tels sont les sujets qui reviennent le plus fréquemment et sur lesquels nous n'avons plus à insister, puisqu'ils sont les mêmes que ceux des buccheri incisés et des vases peints archaïques de l'Italie. Il faut ajouter, comme l'a montré M. Pellegrini (*Studi e materiali*, 1899, p. 113-118), que l'industrie céramique avait, d'autre part, appliqué ce décor à l'ornementation des maisons et des chambres funéraires, au moyen de grandes plaques et de corniches courant tout autour des parois. Ce que nous voyons sur les vases n'est qu'une réduction à petite échelle de ces reliefs. Joignons-y l'industrie des ex-voto religieux, sous forme de plaquettes estampées qu'on disposait dans les temples (Waldstein-Hoppin, *American Journal of arch.*, 1898, pl. 1 et 2, p. 173).

Parmi les scènes qui comportent, avec des personnages, un art de composition un peu plus savant, nous signalerons la chasse au lièvre (*Vases du Louvre*, pl. 38, D 345, 348) qui vient aussi d'Orient puisqu'on la trouve sur les coupes en bronze de Ninive (Dumont et Chaplain, I, p. 116), la chasse au sanglier (D 336), les combats de cavaliers (D 290), les courses de chars (D 294, 295, 296), la Niké ailée courant (D 355), qui font partie du répertoire en usage sur les sarcophages de Clazomène et les coupes cyrénéennes. Je noterai les types particuliers de l'hippocampe (D 340, 341), du dieu marin à queue de poisson (D 294), du Centaure à jambes humaines (D 264, 265); ils se retrouvent sur un monument ionien comme

le char de Pérouse (Martha, fig. 347) et sur des ivoires sculptés qui pourraient être aussi des œuvres gréco-orientales (Martha, fig. 206; *Monum. Inst.*, X, pl. 38 *a*; Bœhlau, fig. 64). Les beaux bijoux de Rhodes, exposés dans la Salle A, suggèrent aussi toutes sortes de comparaisons avec ces zones cylindrées par la similitude du style, des ornements, des animaux et des figures (cf. Saglio, *Dict. des antiquités*, II, fig. 926, 930, 933, 935; III, fig. 1285; voy. aussi les moules à bijoux du Musée d'Oxford, *Journ. hell. stud.*, 1896, p. 323-333).

En résumé, comme dans le bucchero, comme dans les vases peints, nous discernons surtout ici des influences ioniennes dont le principal véhicule a été l'art de la métallurgie. Nous reconstituons par ces images tout un ensemble étrusco-ionien, où revit la physionomie exacte de la vieille civilisation de l'Italie au temps des premiers rois de Rome.

DESCRIPTION

I. — Vases peints.

A. *Style mycénien* (voy. ci-d. p. 365).

D 1-4. — Poteries mycéniennes, du genre appelé « vase à étrier » (ci-d. p. 87). Importations dont la date peut remonter plus haut que l'an 1000 avant notre ère. Ce sont les plus anciens documents qui attestent des relations entre l'Italie et les centres grecs (ci-d. p. 359). Mais remarquons bien que ceux dont la provenance est connue ont été rapportés de l'Italie méridionale et ne font pas partie des trouvailles étrusques.

D 5. — Œnochoé de forme particulière, très répandue à l'époque mycénienne, en particulier à Santorin (cf. A 262). Mais cet exemplaire ne remonte sans doute pas à une époque aussi reculée. Il est en terre rougeâtre, revêtu extérieurement d'un engobe blanc sale sur lequel on a peint en couleur noir mat tournant au rouge. C'est une simple dérivation de la céramique de Santorin. Les fouilles de Narce, en Etrurie, ont fait connaître des vases de cette forme dans des tombes à fosse du VIIe siècle (Barnabei, *Mon. Lincei*, IV, p. 249, fig. 111 ; cf. VI, pl. 10, n° 23). Les exemplaires trouvés à Marseille (Dumont et Chaplain, II, p. 120) pourraient n'être que du VIe siècle, s'ils ont été importés par les Ioniens de Phocée (Bœhlau, *Ion. Nekr.* p. 64). Néanmoins l'exemplaire du Louvre me paraît encore très archaïque et a pu arriver beaucoup plus tôt en Italie. Il ne fait pas partie des découvertes de Cæré, et l'on ne sait pas dans quelle région de l'Italie il a été trouvé.

B. *Style géométrique* (voy. ci-d. p. 368).

D 6-15. — Série de petits vases de style géométrique primitif, qu'on peut considérer aussi comme des importations venues des îles à une époque ancienne, en particulier de Chypre (cf. A 85, 87, 134, 291). On a vu, dans les pages précédentes, combien de fois l'influence de Chypre s'est manifestée dans les produits venant de l'Italie méridionale. Ceux-ci n'ont pas de provenance italiote définie.

D 16-17. — Œnochoés se rapprochant du type géométrique de la Grèce continentale (cf. A 511, 513) par les quadrillés, les boutons saillants sur la panse, la technique générale. Elles peuvent rentrer dans la série

des importations anciennes, mais la provenance exacte n'en est pas connue.

D 18. — Amphore que sa structure, ses anses plates et coudées à angle droit, son décor curviligne, issu du mycénien, permettent aussi de comparer avec certains produits de Chypre (cf. A 100). C'est sûrement une importation ionienne, car M. Paton a trouvé près d'Halicarnasse, en Carie, une amphore de style très semblable (*Journ. hell. stud.*, 1887, p. 69, fig. 6; cf. aussi Karo, *De arte vasc.*, pl. II, n° 3, pour la persistance du motif en demi-cercles concentriques).

D 19-31. — Vases de style géométrique, trouvés dans l'Italie méridionale, et particulièrement aux environs de Canosa, en Apulie. L'importance de cette série indigène a été démontrée ci-dessus (p. 372). On remarquera ici, sur les originaux, la fine exécution du n° 30 qui peut rivaliser avec les plus beaux produits de la Grèce dans le genre géométrique, la structure toute particulière des anses (nos 22, 23, 24, 25, 27, 28, 31), les trous de suspension dans les anses (21, 23, 31), l'abondance du rouge vif (19, 20, 24, 25, 29, 30), les svastikas (21, 26), les vases en forme de vasques (19, 20), les têtes de félins en relief (20) qui sont à comparer avec le décor de l'hydrie ionienne de Polledrara (*Journ. hell. stud.*, 1894, pl. 6, fig. 4), les pieds recourbés de forme humaine (23), tous les détails imprévus et un peu baroques qui, en rapprochant encore cette céramique de celle de Chypre, lui donnent une physionomie très originale.

D 32. — Coffret cinéraire, en forme d'habitation dont la toiture est ornée de têtes de béliers et d'oiseaux. Une petite ouverture quadrangulaire, pratiquée sur une des pentes du toit, permettait d'introduire dans le récipient les cendres du mort. Nous avons étudié (p. 367) la série

nombreuse à laquelle appartient ce curieux meuble d'argile. C'est un des rares exemplaires qui proviennent du sud de l'Italie. En général on les trouve dans le Latium et en Etrurie. La même Salle contient des coffrets d'époque plus tardive, ornés de bas-reliefs, de frontons avec des personnages en acrotères ou couchés sur des lits funéraires, qui montrent la persistance de cette tradition jusqu'à la pleine floraison de l'art étrusque.

D 33-39. — Grandes amphores de forme très pansue, avec un col court et de petites anses rondes (cf. Bœhlau, *Ion. Nekr.*, p. 23, fig. 16, et p. 144). Le décor sur la panse consiste en simples cercles noirs. Sur le col, un ornement composé de deux cercles concentriques accostés de deux zigzags verticaux constitue comme une marque de fabrique qui permet d'attribuer à ces poteries une provenance ionienne (cf. Bœhlau, p. 87, fig. 38). En effet, des fragments de jarres semblables, avec le même ornement, ont été recueillis à Daphnæ (Fl. Petrie, *Tanis*, II, pl. 24, n° 9, et pl. 32, n° 5), centre grec installé dès le VII[e] siècle dans le Delta du Nil (voy. plus bas p. 492). Ces vases faisaient donc partie des marchandises que les villes de la confédération ionienne envoyaient dans tous les comptoirs ouverts à leur commerce, en Etrurie comme en Egypte. Nous avons là une preuve indubitable des relations établies entre les Etrusques et les Grecs d'Ionie. Ce qui rend les amphores du Louvre plus précieuses encore, c'est que trois d'entre elles portent des inscriptions dont la nature confirme les précédentes conclusions. Ce sont des noms de possesseurs (non pas de fabricants, car le nom est gravé à la pointe après la cuisson). Les deux premiers (D 33 et 34) sont des noms grecs, Μύρμηξ, Περαδός. Le troisième (D 35) paraît être un nom étrusque, d'après la lecture de M. Bréal.

(*Vases du Louvre*, p. 36); il aurait donc été apposé par l'acheteur après l'arrivée du vase en Italie. M. Furtwaengler préférerait y voir un nom grec, comme les deux autres, avec l'emploi du gamma et du lambda attico-chalcidien (*Berl. philolog. Wochenschrift*, 1890, p. 918; *Deutsche Litteraturzeitung*, 1897, p. 1951); mais on aboutit à un nom si étrange, Λασαργάδο(υ), qu'il est difficile de lui trouver une physionomie hellénique. Au contraire, la formule λαδο = larth (avec un P analogue à un Δ) se trouve à plusieurs reprises dans les inscriptions étrusques (*Corp. inscr. etrusc.* de Danielsson et Pauli n°s 485, 491). Enfin le tracé de cette inscription est tout différent de celui des deux précédentes, remarquables par la finesse et la longueur de l'incision (comparez un fragment de Daphnæ, *Tanis*, II, pl. 24, n° 11), et il se rapproche au contraire de l'écriture des inscriptions étrusques gravées sur les amphores D 168 à 170.

D 40-48. — J'attribuerai de même à des importations ioniennes, venues par mer dans le port de Cæré, cette série d'amphores, de forme plus allongée, aux anses plates, ornées sur l'épaule ou sur le col d'un ornement en forme de huit couché. Un vase pareil, avec le même ornement, a été trouvé à Daphnæ (*Tanis*, II, pl. 32, n° 5). Un autre, de Rhodes, porte comme D 33, 34, une inscription en alphabet ionien (*Jahrbuch*, 1886, *Anzeiger*, p. 149, n° 2938). M. Lœschcke (*id.*, 1891, *Anz.*, p. 18) a indiqué Milet comme le centre d'exportation possible de toutes ces amphores. Nous verrons plus loin (p. 498) qu'il ne nous paraît pas utile, dans l'état actuel de nos connaissances, de désigner une ville d'Asie Mineure plutôt qu'une autre. Le fait essentiel est de constater la provenance ionienne. Les applications de blanc et de rouge pour faire les cercles de la panse confirment cette opinion.

D 49. — Amphore analogue aux précédentes, avec l'ornement en ligne serpentine (*Schlangenlinie* des Allemands) qui est encore de provenance ionienne (cf. Bœhlau, p. 144 et ci-d. p. 376).

D 50-51. — Amphores de style géométrique à anses minces et rondes. Nous entrons dans une série que l'on peut croire, d'après l'argile et d'après la couleur, faite en Etrurie à l'imitation de modèles grecs et surtout ioniens. Sur l'ornement en arêtes lancéolées, entourant la base, voy. ci-d. p. 375.

D 52-57. — Amphores de style géométrique à anses plates et creusées d'un sillon dans le milieu. Les arêtes sont disposées autrement, en dents de loup sur la panse ou sur le col, souvent retournées la tête en bas (54), quelquefois opposées en double rang (53). La forme élancée qui est fréquente et les anses plates indiquent un modèle métallique et ionien, analogue à celui qui a formé le bucchero et plus tard l'amphore nicosthénienne (ci-d. p. 319). Nous voyons dans ce groupe apparaître les zones d'animaux : ce sont surtout de gros poissons, décor qui nous ramène encore vers l'Egypte (voir dans la Section égyptienne, Salle des dieux, vitrine des bijoux, les coupes d'or et d'argent avec poissons nageant), vers la Phénicie (au Louvre, coupe de terre émaillée avec gros poisson nageant dans l'intérieur), vers Chypre (*Revue arch.*, 1899, I, pl. 4), et que nous avons déjà remarqué sur des vases de bucchero (C 68, 553). La forme d'une de ces amphores (D 57) est presque celle de la *situla* égyptienne dont nous connaissons des similaires à Daphnæ (*Tanis*, II, pl. 25, 26, p. 62 ; Dümmler, *Jahrbuch*, 1895, p. 35, 46). Il est même possible que ce dernier exemplaire appartienne aux produits importés du dehors, tandis que les autres sont plutôt de fabrication locale. On remarquera sur le n° 56

comme la ligne ondulée a repris ici sa véritable signification serpentine.

D 58-71. — Œnochoés apparentées aux amphores précédentes : c'est le même système d'ornementation. Le serpent figure en relief sur D 58 et permet de reconstituer la physionomie de l'élégant modèle métallique qui l'a inspiré. Sur d'autres, c'est un simple filet ondulé (59, 60, 61). La combinaison de deux filets ondulés forme un entrelac particulier (62) que recueilleront plus tard des céramistes attiques comme Nicosthènes et Exékias (Salle F). On lit sur deux de ces poteries (70, 71) la même inscription étrusque qui doit donner le nom du possesseur.

D 72-76. — Dans la même série des œnochoés vient prendre place le décor en zones d'animaux. Ce sont parfois des dessins tout schématiques où il est difficile de reconnaître un animal, chien courant (72), oiseau (74). D'autres sont plus soignés : nous y retrouvons les motifs connus de l'oiseau volant (73), des poissons (76).

D 77-84. — La forme d'œnochoé précédente, au col long, à l'anse étroite, paraît empruntée au répertoire géométrique du continent. Celle-ci, plus trapue et plus basse, avec une anse souvent divisée en plusieurs côtes saillantes, dérive plutôt des formes usitées à Rhodes et dans les pays ioniens; les détails métalliques, comme le rivet à la jointure du col et de l'anse, comme le cercle saillant à la base du goulot, y sont fortement accusés. C'est celle-ci surtout qui a été adoptée dans le bucchero (C 132-176), d'où l'autre est complètement absente. C'est aussi celle qui est devenue classique chez les Attiques et les Grecs du continent.

D 85-91. — Même développement de motifs géo-

métriques, de lignes ondulées, de zones d'oiseaux schématiques, de poissons, sur une série de petits cratères ou pithoi qui représentent une forme très populaire en Étrurie. Ils y figurent sous toutes les formes, colossales, moyennes, petites, en bucchero et en argile peinte.

D 92-94. Même ornementation appliquée à la grande coupe à pied et sans anses, autre forme essentiellement nationale en Italie (ci.-d. p. 332).

D 96-133. — Nous pouvons passer rapidement sur cet ensemble. Il n'a d'autre utilité que de montrer l'application du même décor peint à toutes les séries dont les formes nous étaient déjà connues par le bucchero : coupes à dents saillantes (96-99), skyphos à deux anses (100-104), coupes plates (105-109), cyathos (111), aryballes tubulaires (112-115), lécythes (116-122), cratères, etc. (123 et suiv.)

D 134-135. — Mettons à part deux petits lécythes avec inscriptions, où M. Bréal a cru reconnaître des mots de la langue osque, désignant peut-être des onguents ou des condiments autrefois enfermés dans ces fioles (voy. *Vases du Louvre*, p. 39).

D 136. — Bouchon de vase (?) en forme de tête de griffon, qui nous amène à la série ionienne.

C. *Style ionien* (voy. ci-d. p. 377).

D 137-151. — Nous abordons une catégorie où les influences gréco-orientales ne se réduisent pas à quelques traits épars, mais où le style tout entier, les sujets et la technique sont imprégnés des principes de l'art ionien. Les pages qu'on a lues plus haut (p. 377 et suiv.)

nous permettront de n'insister ici que sur les détails typiques.

Une remarque préalable porte sur l'aspect très variable de ces vases. Dans les uns, le noir du fond semble très bien conservé, les figures se détachent nettement ; dans d'autres, les sujets se perdent sur le fond brouillé de tons noirs bleuis et rougeâtres. C'est cependant sur ces derniers qu'il convient d'étudier le style et la technique des céramistes de Cæré. Comme l'a dit F. Lenormant (*Gaz. arch.*, 1881-1882, p. 201), qui en 1879 a rapporté au Louvre les deux exemplaires les plus précieux de cette série (D 150, 151), les autres vases entrés en 1863 avec la collection Campana « ont été défigurés et déshonorés de la façon la plus fâcheuse par les restaurateurs du marquis Campana, qui les ont couverts de repeints à l'huile, exécutés avec une incroyable inintelligence ». Le fait est malheureusement exact; il s'applique aussi à quelques vases de la catégorie géométrique (comme D 53) et à plusieurs amphores étrusco-ioniennes de la Salle E. Je ne crois pourtant pas, comme le supposait Lenormant, que les repeints aient été faits à l'huile, car ils céderaient à des substances comme la térébenthine. Malgré tous les essais que nous avons faits au Louvre et malgré nos efforts, nous n'avons pas pu entamer ces tons, sans risquer de détériorer l'argile elle-même. Je crois qu'après restauration, il y a eu une véritable cuisson qui a incorporé les couleurs dans la terre. C'est pourquoi nous avons préféré laisser les choses en l'état, quitte à en prévenir nos lecteurs. Dans la série des grands pithoi et cratères on ne se fiera qu'aux n[os] 143, 144, 150, 151, pour étudier les détails de technique. Toutefois il est vraisemblable que dans les autres vases les malencontreux opérateurs ont respecté autant que possible les contours des figures et se sont contentés en général de refaire le fond.

Le décor est purement linéaire sur les n°s 137 à 141. Il comprend des dents de loup quadrillées (139) que nous connaissons déjà par la série précédente (54), des palmettes dites phéniciennes (140, 141) et des entrelacs (139) qui appartiennent au répertoire de la métallurgie gréco-orientale (voy. le vase d'argent de la tombe del Duce, *Not. Scavi*, 1887, pl. 18; cf. *Mon. Inst.*, X, pl. 39 *a*, n. 2; Rayet-Collignon, *Céramique*, fig. 29; Longpérier, *Musée Napol.*, pl. 18), la torsade (138) qui est d'origine chaldéenne et devenue populaire dans la céramique rhodienne et ionienne (ci.-d. p. 139). Le plus bel exemplaire de ce groupe que je connaisse est un pithos conservé au Musée Fol de Genève; il est très analogue à D 140, 141, mais dans un état de conservation à peu près parfait.

Le décor en zones d'animaux commence avec D 142, 143. Les invraisemblables volatiles au corps efflanqué, à la queue démesurée, que nous voyons sur ces vases, montrent comment s'est stylisé le motif grec des oiseaux passant sous l'empire du goût italiote. Depuis la période de Villanova, c'est sous cette forme allongée et déformée que l'oiseau a été représenté de préférence par les artistes indigènes, soit dans l'industrie du métal, sur la vaisselle de bronze, les fibules, les armures, les mors de chevaux, les seaux, etc. (Gsell, *Vulci*, p. 276-277; Montelius, *Civ. primit.*, pl. 5), soit dans la peinture (Barnabei, *Lincei*, IV, p. 281, 283; *Not. Scavi*, 1896, p. 480). Il est intéressant de constater que les mêmes oiseaux, d'un dessin si conventionnel, figurent en relief sur un vase acquis à Alep, en Syrie (Chantre, *Mission en Cappadoce*, p. 194, fig. 172). Les poissons (143) sont beaucoup mieux traités; le motif, venu probablement d'Egypte et de Phénicie (ci-d. p. 395), a passé par des intermédiaires chypriotes (*Revue arch.*, 1899, I, pl. 4), mycéniens (Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vas.*, n°s 63, 415) et grecs (Perrot et Chipiez, VII, fig. 92),

avant d'arriver en Etrurie. Le mélange étrange de poissons nageant autour de quadrupèdes (144) existe sur un vase de style primitif et probablement ionien trouvé à Milo (Pollak, *Ath. Mitth.*, 1896, p. 216; cf. aussi la divinité entourée de poissons sur un vase de Béotie, Wolters, *Ephemeris arch.*, 1892, pl. 10). Les proportions particulières et très allongées des animaux (D 144, 145) sont typiques pour toute cette école de peinture (cf. *Not. Scavi*, 1896, p. 481; *Mon. Lincei*, IV, p. 268); elles existent également dans les œuvres de métal (Montelius, *Ital.*, pl. 49, 55) et dans la grande peinture à fresque (Martha, fig. 282 à 284). Les motifs répétés du cerf, du bouquetin paissant, du taureau, sont familiers à la céramique de Rhodes et d'Ionie. Les grands sphinx, habillés d'une draperie qui pend par devant comme une sorte de tablier (146), paraissent un détail spécifique des monuments ioniens (Karo, *De arte vascul.*, p. 29). Bien que défigurée par les restaurations, la scène de chasse au lion (147) rappelle les sujets chers aux artistes assyriens dans la décoration des palais ninivites.

La série qui précède se compose de grands pithoi dont la forme de couvercle à arcades (146) nous est connue par des spécimens d'*impasto* italiote fort anciens (C 12). Nous rangeons à la suite les grands cratères, portés sur de petits pieds (148, 151) ou sur une base ronde (149, 150), qui ne sont qu'une variante du type précédent, car on y retrouve le même couvercle et le même décor d'oiseaux schématiques (149). Le lion tirant la langue, le taureau à cornes posées en croissant sur la tête (149), le griffon, le cheval entouré d'oiseaux (148) sont des motifs connus, dont nous n'avons plus besoin de marquer le caractère oriental ou ionien. Une composition beaucoup plus nouvelle et plus intéressante attire l'attention sur le vase (150) qui représente deux navires

chargés de rameurs et de soldats aux prises dans un combat naval. Au premier abord, on peut penser à une influence venue du Dipylon attique où les scènes de batailles sur mer sont fréquentes (*Vases du Louvre*, A 517, 525 à 532). Mais en examinant la structure des navires, l'un terminé à l'avant en grosse tête de poisson d'où sort une longue lance, l'autre en corps de canard ou de cygne, tous deux aux formes lourdes et arrondies, on reconnaît un genre de vaisseaux dont les modèles croisaient plutôt sur les côtes de Carie et de Syrie que sur celles de Grèce (Cecil Torr, *Ancient Ships*, pl. 2 et 3). En publiant ce vase trouvé avec le suivant (151) sur le terrain de La Bedia, à Cervetri, dans la partie ancienne de la nécropole qui contenait les fameuses tombes Regulini-Galassi et Campana, F. Lenormant fait remarquer que certaines monnaies archaïques de la côte carienne, celles de Cnide et de Samos, reproduisent des proues de navire analogues (*Gazette arch.*, 1881-1882, p. 200). L'introduction de ce sujet en Italie doit remonter à une époque assez ancienne, comme en fait foi une curieuse dalle sculptée de la nécropole de Novilara, près de Pesaro (*Mon. Lincei*, VI, p. 98, fig. 3*a*; cf. ci-d. p. 300). Au revers du même vase, le sujet du chasseur en char, poursuivi par un lion qui pose la patte sur la caisse du véhicule, est un souvenir très précis des compositions assyriennes. L'autre cratère rapporté par F. Lenormant (151) nous transporte dans un cycle plus hellénique et plus classique avec la Naissance de Minerve et la Chasse du sanglier de Calydon. Il n'est pourtant pas nécessaire d'imaginer que l'art continental ait suggéré au céramiste étrusque le choix de ces sujets; car, d'une part, le culte de la grande déesse était commun aux Ioniens d'Asie comme à ceux d'Athènes et, d'autre part, le mythe de Calydon figure sur un bronze de style ionien (Martha, fig. 347); par conséquent la source d'inspiration peut

rester la même que sur les précédentes poteries. De plus, les deux grands lions affrontés du revers précisent le caractère gréco-oriental de la décoration. Nous avons déjà signalé (p. 365) l'intérêt capital de l'inscription étrusque placée au-dessus de l'anse. Quel qu'en soit le sens, on peut affirmer, puisqu'elle est peinte et cuite avec le reste, qu'elle a été apposée par le fabricant lui-même et non par un acheteur. Ce vase et toute la série dont il fait partie sont donc de fabrication étrusque.

D 152-157. — Amphores, œnochoés, vases plus petits, de même technique. Bien que le fond ait plus uniformément tourné au rouge, il n'en est pas moins vrai qu'originairement le dessin était tracé en blanc sur une couverte noire. D'ailleurs les mêmes différences de teintes s'observent dans les grands vases (cf. 150 et 151). Les motifs sont connus : cercles et arêtes lancéolées (152), souvenirs du mycénien, dessins curvilignes, crochets, mêlés à des guirlandes de lierre de type ionien (155, 156), bouquetins paissant (153), etc. Le dessin en pointillé blanc est remarquable sur ces exemplaires (cf. Karo, *op. l.*, pl. 2, n° 3). Il est emprunté à la technique du métal (Karo, p. 29; Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 459); il représente comme dans le bucchero (C 68, 551 et autres) le picotis par lequel le graveur sur métal s'efforçait d'indiquer les détails intérieurs de sa figure, ou bien le granulé saillant qui remplissait le même office dans l'orfèvrerie mycénienne et ionienne (*Not. Scavi*, 1887, pl. 16, n° 1; *Museo italiano*, 1888, p. 838; Longpérier, *Musée Napol.*, pl. 21; S. Reinach, *Bull. corr. hell.*, 1897, pl. 1; Saglio, *Dict. des antiq.*, fig. 934-936). Il a passé de très bonne heure dans la céramique mycénienne (Furtw. et Lœsch., *Myk. Thongef.*, pl. 3, n° 12 *a*; *Myk. Vas.*, n°s 142, 261, 405, 407, etc. ; Schlie-

mann, *Tirynthe*, pl. 14, 17). Nous verrons (Salle E) que les Ioniens, les Corinthiens, les Béotiens, même les Attiques, ont conservé longtemps l'usage de ce pointillé pour souligner les jointures, les contours des ailes, etc. (Wide, *Jahrbuch*, 1897, pl. 7, p. 198; Zahn, *Ath. Mitth.*, 1898, p. 43, 50, 71). M. Couve (*Bull. corr. hell.*, 1897, p. 460) fait très bien remarquer que l'analogie est complète avec le picotis destiné à imiter le pelage des animaux sur les grands vases de Béotie à reliefs, dérivés eux-mêmes de la métallurgie (voy. Salle A, amphore de Persée tuant la Gorgone).

D 159. — Bien que cette pièce ne soit pas un vase, elle sort des mêmes ateliers céramiques et offre beaucoup de rapports avec les grands plats (ci-d. p. 382). C'est un acrotère en forme de disque rond, portant au centre une tête de Gorgone tirant la langue (la peinture a été malheureusement restaurée). Le long chéneau qui le termine et se soude à la partie inférieure du disque recouvrait l'arête du toit dans une construction probablement funéraire. On comprendra très bien la forme et la destination de ce monument, en le comparant au grand disque de terre cuite peinte qui surmontait le toit de l'Héraion d'Olympie (Perrot et Chipiez, VII, p. 543, pl. 46; cf. Benndorf, *Jahreshefte* de Vienne, II, p. 8, fig. 7). C'est un morceau précieux et rare de l'architecture à décor céramique (diam. du disque 0 m. 59; longueur du chéneau (brisé) 0 m. 44; diam. 0 m. 31). On remarquera, sur le plat du rebord, la grecque de forme ionienne en dents accostées de points; la même grecque existe sur le diadème de l'Aphrodite phocéenne du Musée de Lyon (*Gazette arch.*, 1876, pl. 21). Dans le passage qui mène à la Salle E le visiteur verra une série importante d'acrotères ornés de reliefs, de masques et de têtes, qui décoraient aussi les parties hautes des édifices et où revient

fréquemment le type de la Gorgone, auquel on prêtait une vertu prophylactique.

II. — Vases à figures modelées.

D 160-167. — Nous retrouvons ici en argile ordinaire différentes catégories que nous avons déjà vues en bucchero : un fragment de lébès à têtes de griffons (160; cf. C 715), des urnes cinéraires avec couvercles en forme de têtes humaines (162 et suiv.; cf. C 722) qui sont des productions locales et dont nous avons expliqué plus haut l'intérêt (p. 351-353). Les accessoires de style primitif et sauvage qui sont prêtés à 162 sont d'une authenticité douteuse (voy. *Vases du Louvre*, p. 41); mais les trous percés dans le nez et dans les oreilles de 165 pour y placer des bijoux prouvent l'existence de certaines modes barbares dont on trouve la trace dans les pays phéniciens (voy. le masque carthaginois de la Salle A, *Terres cuites*, n° 103; Saglio, *Dict. des antiq.*, fig. 4002). Ces figures servent surtout à marquer l'évolution de la sculpture étrusque depuis une époque archaïque qui pourrait remonter au VIIe et au VIe siècle (162 à 165) jusqu'à une date basse, qui serait voisine du Ve et même du IVe siècle (166, 167). Elles attestent la persistance d'un rite religieux qui, en exigeant la ressemblance des traits du défunt, a conduit les sculpteurs à étudier la nature de très près et a fort encouragé l'art du portrait (ci-d. p. 353).

Au contraire, le flacon à parfums (161) en forme de divinité pressant contre sa poitrine un oiseau (Aphrodite?) peut être considéré comme une importation rhodienne (cf. A 390).

III. — Vases à inscriptions étrusques.

D 168-173. — Ces inscriptions sont gravées ou peintes en noir (après fabrication) sur la panse du vase. Les poteries devaient contenir les cendres du mort et, dans ce cas, il est probable que nous avons affaire à des formules funéraires. Si peu qu'on lise l'étrusque, on peut penser, par comparaison avec les monuments similaires qui portent des inscriptions latines, qu'en général on a inscrit un nom propre, suivi souvent du nom du père et quelquefois d'un nom de localité (patronymique et ethnique). Pour l'étude spéciale de cette épigraphie on se référera au *Corpus inscriptionum etruscarum* de Danielsson et Pauli. Cf. ci-d. p. 333, 337, 396, 397, les autres inscriptions étrusques (*Vases du Louvre*, p. 29, 36-42).

IV. — Vases sans décor.

D 174-218. — Il est difficile de classer et de dater les vases, quand on n'est guidé par aucun décor. Nous plaçons dans une même catégorie un ensemble de poteries non peintes qui représentent la fabrication locale, faite surtout à l'imitation des types grecs, pendant une longue période de temps qui peut descendre jusqu'au IVe siècle. Parmi les formes intéressantes signalons des askoi de dimensions inusitées (174, 175) ; c'est un type usité anciennement en Italie (Pinza, *Bull. comm. arch. di Roma*, 1898, p. 122, pl. 6, fig. 7) et qui a des origines également archaïques en Ionie (*Naukratis*, II, pl. 5). Pour-

tant je serais peu disposé à admettre avec M. Orsi et M. Patroni (*Lincei*, VI, p. 391) qu'il ait été une dérivation du « vase à étrier » mycénien (A 89, D 1). Je le croirais plutôt issu des formes animales dont Chypre offre tant d'exemples (A 60, 64, etc.). D 190 et 191 sont des imitations en argile des beaux flacons d'albâtre qu'on trouve en grand nombre en Syrie et qu'on attribue au commerce syro-phénicien (Bœhlau, *Ion. Nekr.*, p. 161 ; cf. p. 37, pl. 14, exemplaires trouvés à Samos). Les objets en forme de petites barques (206, 207) sont à rapprocher du vase dit *akatos* de la salle précédente (C 67). On notera aussi certains supports en forme de bougeoirs ou de candélabres (211, 212), qui se rencontrent dans les nécropoles puniques, ce qui semblerait indiquer encore une origine syrienne ou ionienne. M. de la Blanchère avait voulu y reconnaître de véritables flambeaux (*Recueil des travaux publiés en l'honneur de De Rossi*, 1892, p. 237-230) ; mais cette idée a été réfutée par M. Gsell (*Chronique africaine*, 1892, p. 71 ; extrait de la *Revue africaine*), qui a montré la parenté de cet ustensile avec les supports destinés à recevoir un vase rond sans pied (cf. *Monumenti Inst.*, XI, pl. 2, fig. 7 ; *Olympia*, IV, *Die Bronzen*, pl. 48 et 49). Néanmoins M. Mayer a reparlé de ces objets sous le nom de « candélabres » ; il suppose donc que dans le plateau supérieur on pouvait mettre une lampe (*Not. Scavi*, 1898, p. 207-209 ; cf. Masner, *Vasens. Wien*, n° 40). Ce qui me paraît certain, c'est qu'ils dérivent de la grande coupe à pied sans anses dont la fabrication a été de tout temps populaire en Italie sous des formes variées (C 44, 199, 300 ; D 92, 93, 199 et suiv.). Mais c'est bien à l'emploi de supports que les destine leur structure, car la coupelle supérieure est trop petite pour représenter un vase à boire. Dans le cas où l'objet est creux du haut en bas, comme dans les exemplaires trouvés par le P. Delattre

à Carthage (*Revue arch.*, 1891, I, p. 65), il est bien évident que cette forme ne peut convenir qu'à un support.

Plus énigmatiques encore sont d'autres objets similaires dont l'extrémité supérieure, sans coupelle ni plateau, reste plate et fermée du bout (213 à 215). Je n'en connais pas l'emploi et je ne puis les comparer qu'à des ustensiles tout semblables dont on se sert aujourd'hui dans les fabriques de porcelaines et de faïences, pour échafauder les unes au-dessus des autres des tablettes sur lesquelles sont posés les vases pendant la cuisson dans le four. Je me suis demandé (*Vases du Louvre*, p. 42) si tel avait été dans l'antiquité l'usage de ces petits supports ? Mais c'est une simple hypothèse et il resterait à expliquer pourquoi on les a mis dans des tombeaux.

V. — Vases à peintures polychromes.

D 219-220. — J'ai signalé plus haut (p. 379) l'intérêt de ces poteries, encore tout à fait isolées dans la céramique ancienne, et que je mets à cette place, parce que la date n'en est sans doute pas reculée. L'allure des cavaliers représentés sur le col de D 220 se rapproche plutôt du style des vases attiques à figures rouges que des figures noires. On y trouve même une certaine mollesse qui m'a fait autrefois suspecter l'authenticité de la peinture, d'autant plus que les restaurateurs du marquis Campana se sont montrés bien des fois capables de telles supercheries. Le trait noir n'est pas plus cuit que les autres couleurs et s'efface sous un frottement un peu énergique. Malgré ces détails suspects, l'état de dégradation du vase, son insignifiance même aux yeux des collectionneurs de cette époque, les restes des couleurs vives et friables que l'on peut comparer à

un spécimen parfaitement authentique comme D 219, la ressemblance de la technique avec celle du bucchero peint, me font considérer cette pièce comme bonne et comme une survivance curieuse des procédés polychromes ioniens jusqu'à la fin du VIe ou jusqu'au début du Ve siècle. Elle expliquerait comment les fabricants attiques des lécythes polychromes à fond blanc (Salle L) ont pu, en plein Ve siècle, recueillir les traditions encore vivaces d'une technique qui semblait abolie depuis longtemps.

VI. — Vases à reliefs (voy. ci-d. p. 381).

Les grands plats et les jarres forment une catégorie si tranchée que nous devons leur faire une place à part et ne pas les mêler aux autres antiquités de Cæré. Dans l'ordre chronologique ils se rangent à côté des vases peints du style ionien (ci-d. p. 384). On y remarque souvent les mêmes formes et les mêmes sujets. Par conséquent l'origine en remonte au VIIe siècle et nous avons reconnu à d'autres indices (ci-d. p. 388) que la fabrication en était encore prospère durant le VIe.

D 226-233. — Pour marquer la transition entre le groupe peint et le groupe à reliefs, j'ai placé en tête une série d'amphores à anses rondes (226-229) et une série de pithoi sans anses (230-233) qui participent du groupe à reliefs par les formes (pour l'amphore cf. 254; pour le pithos cf. 234 et suiv.), mais dont le décor, quand il y en a, est peint (232, 233, avec décor en damiers). C'est la même argile rude et volcanique, rougeâtre. Il n'est pas douteux que ces trois catégories soient contemporaines et sorties des mêmes ateliers.

A. *Les Pithoi.*

D 234-241. — Grandes jarres à côtes sans décor.

D 242-248. — Grandes jarres à côtes avec simples ornements géométriques sur l'épaule : quadrillés incisés, lacis en relief rapportés par-dessus l'argile, entrelacs, etc. Tous les détails sont empruntés à la technique du métal (ci-d. p. 385).

D 249-252. — Décor en palmettes sur l'épaule. C'est un motif emprunté à la métallurgie gréco-orientale (*Not. Scavi*, 1887, pl. 18). M. Milchhœfer a montré que les souvenirs de l'époque mycénienne sont eux-mêmes encore persistants (*Anfänge der K.*, p. 73-75).

D 253-267. — Décor composé de métopes juxtaposées et contenant chacune un sujet isolé, le plus souvent un sphinx. Les dimensions et la forme de 254 avec ses deux petites anses basses le font rentrer plutôt dans le groupe des amphores (cf. 227) ; l'argile est plus brune que dans les autres vases ; au motif du sphinx se joint celui du Centaure à jambes humaines, portant sur son épaule une branche d'arbre, qui est particulier à l'Ionie (ci-d. p. 344) ; on a cherché à couvrir la surface entière d'estampilles, disposées autant que possible en zones; mais, pour placer les figures plus commodément, on n'a pas hésité souvent à les appliquer de travers sur l'argile molle ; des incisions décorent les anses et la base du col. Tous ces détails contribuent à faire de ce vase un exemplaire exceptionnel qui paraît d'une technique curieuse et fort ancienne. Dans 258, 262, le sphinx est remplacé par un cheval ; dans 260, par un griffon ; dans 259, les deux corps de sphinx af-

frontés se réunissent en une seule tête vue de face ; dans 264, le plus beau type de la série, d'un galbe fin et harmonieux, on a utilisé trois estampilles différentes, le griffon, le Centaure, une tête de Gorgone vue de face et tirant la langue. Nous n'avons plus besoin d'insister sur le caractère gréco-oriental et spécialement ionien de ces motifs. Le sujet de 267, un cavalier suivi de l'oiseau volant, si fréquent sur les vases corinthiens, appartient lui-même au répertoire ionien (cf. la ciste d'ivoire de Chiusi, Bœhlau, fig. 64).

D 268-270. — La transition entre le procédé à estampille et le procédé au cylindre nous est fournie par trois jarres qui portent une zone de métopes avec le sujet du cavalier et de l'oiseau et en même temps une bande continue de cinq animaux indéfiniment répétés : oiseau, lionne, bouquetin, lion, biche. Nous avons dit (p. 387) pour quelles raisons nous considérions la zone estampillée comme plus ancienne que la zone cylindrée, en ayant soin d'ajouter que de bonne heure les deux systèmes ont été pratiqués concurremment.

D 271-297. — Comme tout à l'heure avec l'estampille, de même on a fait au cylindre de simples ornements, des palmettes (271), parfois en double zone superposée dont l'une empiète sur l'autre (272), ce qui permet de voir comment le travail a été exécuté. Plus souvent, la gravure du cylindre comprenait des animaux au nombre de trois, quatre, cinq et même plus. Quand l'ouvrier arrivait au bout de la rangée et qu'il n'y trouvait plus de place pour imprimer un corps complet d'animal, il ne se gênait pas pour le couper en deux et n'insérer que la moitié du sujet dans l'espace laissé libre (274, 279). L'évolution que tant de fois nous avons notée sur les vases peints est manifeste ici

encore : le personnage humain s'introduit lentement, avec timidité, dans le cycle des représentations animales. C'est d'abord un homme couché ou accroupi, qui n'a pas de lien apparent avec ce qui l'entoure (284); puis il se transforme en chasseur (285); enfin le sujet de la chasse absorbe la composition tout entière (287 à 289, chasses au lièvre). Alors les animaux disparaissent eux-mêmes et cèdent la place à des scènes plus compliquées et plus savantes : combats de cavaliers (290), chars courant au galop (291-297).

B. *Les Plats.*

D 298-353. — Nous ne pourrions que répéter, au sujet des plats, ce qui vient d'être dit du décor des jarres. Dans le système cylindré, ce sont les mêmes sujets, les mêmes moules qui ont servi : réunions d'animaux et de fauves (298-335), l'homme entrant en scène, surtout comme chasseur (326-352), les scènes de combats (353).

D 354-355. — Dans le système à estampille, la pièce la plus archaïque et la plus remarquable est celle qui représente le motif du cavalier (354). Le décor au trait blanc sur le fond de ce vase (rosace à huit pétales) est un précieux témoignage de la parenté intime des vases à reliefs avec les grands vases peints étudiés plus haut (p. 383). Les incisions du rebord, les quatre pieds isolés, la structure entière font de ce plat une pièce exceptionnelle et très ancienne, à comparer avec le petit pithos à anses 254. Au contraire, l'autre plat à estampille, de dimensions colossales, représentant un char courant suivi d'une Niké ailée (255), appartient à une époque tout à fait avancée et florissante de la fabrica-

tion. Le sujet se retrouve identique sur des plats découverts en Sicile; mais il ne me paraît pas nécessaire, comme le veut M. Kekulé (*Terracotten von Sicilien*, p. 52; cf. p. 49, fig. 105 et pl. 55), de supposer une fabrication particulière de ces ustensiles dans la grande île voisine de l'Etrurie. En tout cas, ce serait une sorte de succursale des ateliers de Cæré, avec emploi des mêmes moules et sans doute sous la direction d'artisans venus d'Etrurie.

Avant de quitter la Salle D, nous recommandons instamment au visiteur d'étudier les grandes peintures sur panneaux de terre cuite qui y sont exposées. Bien qu'elles ne relèvent pas directement d'une étude sur les vases antiques, elles sont néanmoins de la plus haute importance pour comprendre les explications qui vont suivre sur l'évolution de la peinture corinthienne et ionienne, sur la création de la céramique à figures noires (Salles E et F), et nous y ferons maintes fois allusion (voy. surtout la *Conclusion*). La structure des panneaux, surmontés d'une corniche, montre qu'ils étaient appliqués contre une paroi et formaient la décoration intérieure d'une chambre sépulcrale. Ils ont été découverts à Cæré en 1856 (ci-d. p. 358) et sont entrés à ce moment dans la collection Campana. Le sujet en est assez énigmatique. On y reconnaît l'histoire d'une jeune femme enlevée par un génie ailé qui doit être un démon funèbre; à côté, deux vieillards devisent mélancoliquement et la petite âme ailée de la même jeune femme voltige au-dessus d'eux. Mais dans quel rapport sont avec celui-ci les épisodes suivants, le sacrifice auprès d'un autel, les hommes armés, la femme portant une palme? Sont-ce les parents de la morte qui viennent accomplir des cérémonies et apporter des offrandes auprès de son tombeau? C'est l'interprétation la plus vraisemblable (Martha, p. 426

et pl. 4; Dennis, *Cities and Cemet.*, I, p. 259-264; Longpérier, *Musée Napol.*, pl. 83). Dans la même nécropole, en 1874, on découvrit une tombe renfermant d'autres panneaux peints, représentant une procession de personnages entre deux sphinx; ils ont passé au Musée Britannique (Martha, p. 427; Dennis, p. 257; Murray, *Journ. hell. stud.*, X, p. 244-248, pl. 7).

Par les costumes, les coiffures, les chaussures à bout relevé, ces précieuses images nous permettent de reconstituer la physionomie véritable, non seulement des Etrusques, au plus beau temps de leur puissance, mais en même temps celle des Romains et des Romaines du VIe siècle, vers la fin de la période des rois. Il est certain qu'un Porsenna, un Tarquin, issu lui-même d'une famille grecque établie en Etrurie, même un Coriolan, un Brutus et une Lucrèce devaient être très semblables à ces personnages dont l'aspect rappelle à la fois la Grèce et l'Orient. Que d'idées de tels monuments pourraient suggérer à des artistes modernes, s'ils savaient s'en servir pour la reconstitution du passé; que de réformes elles introduiraient dans les opinions courantes et généralement fausses sur le costume des premiers Romains! Nous pouvons même aller plus loin et penser que ces peintures nous font entrevoir aussi la physionomie des Grecs Ioniens, ainsi que des riches Cariens et Lydiens qui trafiquaient avec eux. Dans une récente étude, M. Savignoni (*Mon. Lincei*, VIII, p. 530-534) a montré tout ce qu'il y avait de parenté proche entre les coiffures, les étoffes, les chaussures, les lits de banquet en Ionie, en Lydie et chez les Etrusques. De son côté, M. Murray avait déjà insisté sur le caractère ionien des costumes et des ornements en étudiant les plaques de Cæré (*Op. c.*, p. 250-252). M. S. Reinach a développé la même idée en comparant le style des fresques étrusques à celui des sarcophages de Clazomène (*Revue des étud. grecq.*, 1895, p. 172) et

à l'appui de cette remarque je noterai que le dinos posé sur une colonnette dans un des panneaux du Louvre (Martha, pl. 4, n° 2) se retrouve identique dans une scène de courses de chars sur un sarcophage clazoménien (Murray, *Terracotta sarcophagi*, pl. 6).

Nous pouvons les imaginer mieux encore, ces Ioniens, ces Etrusques et ces Romains, grandis à leur taille réelle, en regardant le grand sarcophage de terre cuite qui orne le milieu de la Salle D. Ce monument célèbre a été trouvé à Cæré, en 1850, par Campana, non loin du tombeau aux plaques peintes (ci-d. p. 358), et il en est contemporain; c'est la même mode de barbe sans moustaches, de chevelure longue chez l'homme, de petite toque d'étoffe, de brodequins recourbés chez la femme (cf. Martha, fig. 202; Dennis, p. 279). Un autre sarcophage analogue, exposé au Musée Britannique (Dennis, p. 280; Murray, *Terracotta sarcoph.*, pl. 9 à 11), proviendrait de la même nécropole, mais on le soupçonne d'avoir subi de profondes retouches et restaurations (Martha, p. 350; Savignoni, *Lincei*, VIII, p. 521). Un troisième de même provenance se trouve au Musée national de Rome et a été publié récemment par M. Savignoni (*l. c.*, pl. 13 et 14) qui y signale un caractère gréco-ionien et une technique apparentée à celle du métal. Il a raison de les placer au VIe siècle, car la date du VIIe proposée par M. de Longpérier me paraît trop haute (*Musée Napol.*, pl. 80).

On voit combien est précieux pour l'histoire comme pour l'art cet ensemble des grands monuments de Cæré. Comme tout le reste de la céramique que nous venons d'étudier, ils rendent éclatantes les ressemblances qui existaient au VIIe et au VIe siècle entre les populations gréco-asiatiques et l'Etrurie, en y comprenant la Rome des rois, tout entière étrusque elle-même. Ce sont des rameaux détachés d'une même civilisation. Avant que l'Italie classique ait reçu les ensei-

gnements de la Grèce continentale, avant que la Rome des Scipions ait pris ses modèles à Athènes, une Italie archaïque a existé, opulente et féconde, dont les regards étaient tournés presque uniquement vers la Grèce d'Asie, vers Ephèse, Milet et Sardes. C'est cette Italie que l'on connaît trop peu et que nous essayons ici de faire revivre. Elle a contribué beaucoup plus qu'on ne pense à la formation de l'art classique dont nous sommes les héritiers (voy. la *Conclusion*).

SALLE E

VASES DE STYLE CORINTHIEN, IONIEN, CHALCIDIEN ET ATTICO-CORINTHIEN

TROUVÉS EN ITALIE

LIVRES A CONSULTER. — Pour la céramique corinthienne : Dumont et Chaplain, *Céramiques*, I, chap. XI et XVI ; — Rayet et Collignon, *Céramiq. grecq.*, p. 39-85 ; — Furtwaengler, *Arch. Zeitung*, 1883, p. 153 ; — C. Smith, *Journ. hell. stud.*, 1890, p. 175 ; — Milliet, *Etudes sur les premières périodes de la céramique grecque*, 1891, p. 43 et suiv. ; — Wilisch, *Die altkorinthische Industrie*, 1892 ; — Pallat, *Ath. Mittheilungen*, 1897, p. 265-333 ; — Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 450 ; 1898, p. 286 ; — *Revue arch.*, 1898, I, p. 213-234.

Pour la céramique ionienne : Dumont et Chaplain, *ibid.*, chap. XV à XX ; — Puchstein, *Arch. Zeitung*, 1881, p. 217 ; — Dümmler, *Bullettino Inst. arch.* (*Rœmische Mittheilungen*), 1887, p. 170 ; 1888, p. 160 ; — Milliet, *op. l.*, p. 55 et suiv., p. 111 et suiv. ; — Pottier, *Bull. corr. hell.*, 1890, p. 376, pl. 2 ; 1892, p. 240 ; 1893, p. 423, pl. 18 ; *Monuments Piot*, I, p. 43 ; — Joubin, *Bull. corr. hell.*, 1895, p. 69, pl. 1 et 2 ; — S. Reinach, *Revue des étud. grecq.*, 1895, p. 161 et suiv. ; — Studniczka, *Kyrene*, 1890 ; *Jahrbuch*, 1890, p. 142 ; — C. Smith, p. 46-54 du livre de Fl. Petrie, *Naukratis*, part. I ; — E.-A. Gardner, *Naukratis*, part. II, p. 38-54 ; *Journ. hell. stud.*, 1889, p. 126-133 ; — A.-S. Murray, p. 61-71 du livre de Fl. Petrie, *Tanis*, part. II ; — Karo, *De arte vascularia*, 1896 ; — De Ridder, *De ectypis æneis quæ falso vocantur argivo-corinthiaca*, 1896 ; — Bœhlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, 1898.

La grande majorité des vases contenus dans cette salle proviennent également de Cæré ; ils forment donc, à cet égard, un prolongement de la série précédente.

Dans la pénurie où nous sommes de renseignements relatifs aux fouilles du marquis Campana, j'ai dû me contenter d'une indication un peu moins précise et les présenter comme « trouvés en Italie ». Mais la tradition orale, recueillie par A. de Longpérier et par ses collègues, lors de l'entrée de la collection (cf. de Witte, *Vases peints*, p. 42), les détails qui m'ont été donnés par un des collaborateurs de Campana m'autorisent à penser que Cæré a été également le lieu des trouvailles les plus importantes pour l'ensemble des poteries ici exposées.

I. — Les vases corinthiens.

HISTORIQUE

Dans le tableau que nous avons présenté plus haut (p. 360) de la colonisation grecque en Sicile et en Italie, on a pu remarquer le rôle important joué par les Corinthiens. C'est à eux qu'est due la fondation de la cité qui deviendra le centre politique le plus important de la Sicile, Syracuse (735 av. J.-C.). L'action des Corinthiens sur ce point du monde ancien n'est qu'un détail dans l'histoire de leur expansion coloniale (voy. Curtius, *Hist. grecque*, trad. Bouché-Leclercq, I, p. 322 et suiv.; E. Meyer, *Gesch. Alterth.*, II, p. 620 et suiv.). De tout temps, Corinthe a été en rapports suivis avec l'Orient. Le culte d'Astarté, établi de temps immémorial sur l'Acro-Corinthe, montre que les Phéniciens y avaient pris pied de bonne heure (Wilisch, *Die altkorinthische Industrie*, p. 6), probablement dès l'époque où Orchomène de Béotie était aux Minyens et où s'élevaient les puissants retranchements qui attestent l'im-

portance et la durée de ces installations (De Ridder, *Bull. de corr. hell.*, 1894, p. 271). Même après l'invasion dorienne, Corinthe garde une physionomie de cité indépendante, où les éléments nouveaux n'avaient pas complètement noyé la race ancienne On comptait dans la ville cinq tribus qui n'étaient pas doriennes.

Dès le IXe siècle, la fortune de Corinthe grandit avec la dynastie des Bacchiades. Sa flotte de commerce devient une des plus importantes du monde : au VIIIe siècle, elle navigue de concert avec les Milésiens jusque dans les parages de la mer Noire et fonde Potidée en Thrace. Un peu plus tard (704 av. J.-C.), un Corinthien, Aminoclès, invente la trière, la galère à trois rangs de rames, qui renouvelle tout le système de la marine de guerre (Cartault, *la Trière ath.*, p. 25). Au début du siècle suivant (664), Corinthe entre en guerre avec une de ses colonies, Corcyre, et subit un grave échec. La révolution qui s'ensuivit devait avoir un contre-coup heureux sur l'histoire de la civilisation. Un membre de la famille des Bacchiades, Démarate, obligé de s'exiler, partit pour l'Italie, vers 660 av. J.-C., et vint s'installer à Tarquinii, en Etrurie, avec des artistes comme le peintre Ecphantos et des modeleurs (*fictores*) aux noms symboliques, Eucheir, Diopos, Eugrammos. Cette émigration corinthienne dut donner un essor rapide à l'art italiote, déjà tout rempli de germes grecs (ci-d. p. 309). Le fils de Démarate, nommé Tarquin, du nom de son pays d'adoption, alla s'établir à Rome avec toute sa famille et ses clients : il y devint roi; c'est le Tarquin l'Ancien de l'histoire. Ainsi se propageait, par le canal étrusque, la civilisation grecque jusqu'au cœur de l'Italie. Pendant ce temps les Cypsélides (657-629) portent au plus haut point la puissance de l'Etat corinthien. La consécration à Olympie du célèbre Coffre de Cypsélos, qui fut le chef-d'œuvre de l'industrie archaïque et qui devint une mine inépuisable de motifs

pour les peintres de vases (Pausanias, V, 17; cf. Dumont-Chaplain, I, p. 222; Collignon, *Sculpture grecque*, I, p. 95), montre à la fois l'éclat de l'art durant cette période et l'extension de la politique corinthienne dans le Péloponnèse. Delphes reçut aussi en ex-voto un palmier d'airain. Périandre, fils de Cypsélos (629-585), couronne dignement l'œuvre paternelle : il fait de Corinthe une sorte de Venise grecque, ayant à sa tête un doge dont un ordre pouvait envoyer toute une flottille au fond du Bosphore ou jusqu'aux colonnes d'Hercule. L'élément dorien perd de plus en plus d'importance à l'intérieur. A côté de la déesse syrienne et du dieu phénicien, Melkart, la grande divinité est celle des Ioniens, Poseidon, dont le sanctuaire placé dans la plaine devient un des plus riches de la Grèce. Mais cette grande puissance corinthienne, comme celle de beaucoup de cités grecques du VI[e] siècle, s'effondre rapidement. Dès la mort de Périandre, les dissensions civiles renaissent et Sparte réussit à rétablir l'influence de son parti. La belle période de l'activité politique et commerciale des Corinthiens est passée : la puissance toujours grandissante d'Athènes les rejette de plus en plus dans l'ombre.

Si fragmentaires que soient ces renseignements sur l'histoire de Corinthe, ils suffisent à nous faire comprendre pourquoi la céramique de ce pays compte parmi les plus anciennes et les plus florissantes de la Grèce, pourquoi elle se rencontre dans une aire géographique très étendue, pourquoi elle prospère depuis le milieu du VIII[e] siècle jusqu'au VI[e], pourquoi elle s'éteint au moment même où la céramique attique devient prépondérante. Si l'on dressait la carte des localités où l'on a recueilli des vases de style corinthien, elle comprendrait la plupart des régions du monde ancien. M. Wilisch (*Op. c.*, p. 9, 108) nomme en Grèce Corinthe, Thèbes, Tanagre, Tirynthe, l'Attique,

Eleusis, Argos, Mycènes, Egine et l'île d'Eubée; en Italie, Vulci, Cæré, Viterbe, Orvieto, Corneto, Rome, Albe la Longue, Suessula, Nola, Capoue, Cumes, Bari; en Sicile, Syracuse, Sélinonte, Acræ; la Sardaigne, Corfou dans l'Adriatique; en Egypte Alexandrie et Naucratis; dans l'Archipel, les îles de Milo, de Crète, de Rhodes, de Chypre; en Asie Mineure, Smyrne et Troie; la Crimée et même le nord des Alpes (cf.E. Meyer, *Gesch. Alterth.*, II, p. 685). Cette liste est certainement incomplète et pourrait être grossie de provenances diverses et importantes, comme par exemple Samos (Bœhlau, *Aus ion. Nekrop.*, pl. 2 à 5) et Carthage (P. Delattre, *La Nécropole punique de Douimès*, fig. 1, 2, 9, 10, 12, 32, 37, 38, 48, 49, 50; cf. *Mém. de la Soc. des antiq. de France*, 1897). Elle suffit à faire voir en quels lointains pays avaient pénétré les produits de ce style. Ici encore nous ferons remarquer que cette diffusion était due surtout à la renommée de la marchandise que contenaient ces vases, et non pas au simple goût que les populations pouvaient avoir pour les vases peints grecs. Il nous est impossible d'admettre avec M. Wilisch (p. 37) que les vases purement usuels aient été sans ornements ou peu s'en faut, tandis que les vases peints qui nous sont parvenus et qui voyageaient auraient été des objets de décoration. Les poteries de style corinthien qu'on trouve dispersées en si grand nombre aux quatre coins du monde ancien sont surtout des aryballes ou des alabastres de petites dimensions : c'étaient des petits flacons à huile ou à parfums qui devaient avoir dans le bassin méditerranéen la réputation qu'ont certains produits modernes répandus à profusion en tous lieux. Je suppose que l'aryballe corinthien avait pris la succession du « vase à étrier » des Mycéniens (ci-d. p. 107) et s'adressait à la même clientèle de femmes et de jeunes gens.

La masse considérable des poteries de style corinthien ne forme pas un ensemble homogène. On y distingue des systèmes d'ornementation, des formes, des couleurs d'argile, des détails de technique assez différents pour que l'idée d'attribuer le tout à un seul et même atelier doive être écartée. Le désaccord commence quand il s'agit de préciser à quels ateliers différents nous avons affaire. M. Helbig refusait de voir des produits corinthiens dans les poteries les plus anciennes de ce style, principalement dans les petits flacons de style géométrique (*Vases du Louvre*, pl. 39, E 18, 32, 309) auxquels on est convenu de donner le nom, à notre avis impropre, de « lécythes protocorinthiens », et il proposait de les attribuer à la grande cité commerçante de l'Eubée, à Chalcis qui rivalisa sur toutes les mers avec Corinthe (*Italiker in der Poebene*, p. 84 et suiv.; *Annali*, 1877, p. 406). Cette idée adoptée par MM. Dümmler (*Jahrbuch*, 1887, p. 18), Klein (*Euphronios*, p. 68), Wilisch (p. 11), a été combattue par M. Gsell (*Vulci*, p. 481) et par M. Cecil Smith (*Journ. of hell. stud*, 1890, p. 173-174). M. Bœhlau (*Jahrbuch*, 1887, p. 64; *Aus den ion. Nekrop.*, p. 116-117) hésite à se prononcer entre les deux. M. Graef a mis en avant le nom d'Egine (*Jahrbuch*, 1893, *Anzeiger*, p. 17); M. Lœschcke, ceux d'Argos et de Sicyone (*Ath. Mittheilungen*, 1897, p. 262). M. De Ridder (*Bull. corr. hell.*, 1894, p. 295 et note 3; 1895, p. 182, note 1) et M. Couve (*Revue archéologiq.*, 1898, I, p. 228) penchent pour une fabrication en partie béotienne. De son côté, M. Orsi note en Sicile des exemplaires d'un style particulier et probablement local (*Notizie d. Scavi*, 1895, p. 124 et note 1). Le même problème se pose pour d'autres catégories d'alabastres et d'aryballes d'époque postérieure, à zones d'animaux incisés (*Vases du Louvre*, pl. 41, E 460, 467), qui diffèrent sensiblement comme ton et comme style des exemplaires au-

thentiques de Corinthe. M. Furtwaengler, dans son Catalogue des vases de Berlin (nos 1156 et suiv.) en fait une série à part sous le nom d' « italo-corinthiens ». M. Dümmler et M. Wilisch (p. 116) adoptent cette solution, tout en la considérant comme insuffisamment prouvée. M. Bœhlau voudrait donner place, à côté des italo-corinthiens, à une fabrique éolienne d'Asie Mineure (*Aus d. ion. Nekr.*, p. 93). M. Barnabei s'accorde avec M. Gsell (*Mélanges de l'Ecole de Rome*, 1896, p. 451, note 3) et M. Orsi (*Monumenti Lincei*, I, p. 781) pour réclamer en faveur des ateliers siciliens.

Toutes ces opinions sont également soutenables et également étayées de preuves insuffisantes. Il résulte, en effet, de l'examen des originaux que la fabrication de ces vases a dû alimenter, non seulement les ateliers de Corinthe même, où ils ont été trouvés en très grande quantité (Wilisch, p. 4), mais des espèces de succursales ou de concurrences, établies en Grèce et à l'étranger. Ce fait n'étonnera pas le lecteur qui se rappellera comment le style du Dipylon attique se juxtapose à celui de la Béotie (ci-d. p. 238), et dans combien d'endroits différents on a fabriqué du bucchero ou des vases à reliefs estampés (ci-d. p. 325). Il n'est nullement surprenant que la grande vogue de la céramique corinthienne ait donné naissance à des imitations, et nous répéterons encore que ces contrefaçons ne devaient pas porter seulement sur l'aspect extérieur du récipient, mais même sur le contenu. Que des villes comme Chalcis, Thèbes, Cumes, Syracuse, aient cherché à lutter sur ce terrain avec les Corinthiens, rien n'est plus vraisemblable. D'autre part, il est certain qu'on a fabriqué des aryballes et autres petits flacons à parfums du genre corinthien en Béotie; c'est prouvé par les vases portant la signature de potiers béotiens comme Gamédès et Ménaïdas (Dumont et Chaplain, I, p. 290; *Gazette arch.*, 1888, p. 168; Kretschmer, *Griech. Vasenin-*

schriften, p. 53). Mais nous ne pouvons pas, dans l'état actuel de nos connaissances, désigner nominativement les villes où siégeaient ces succursales ni en fixer le nombre. Il faudrait, comme le dit M. Wilisch (p. 16), être soutenu dans ces recherches par des analyses scientifiques, par des examens microscopiques des argiles et des couleurs, qui, malheureusement, n'ont pas été faits et qui, d'ailleurs, ne donneraient peut-être pas les résultats décisifs qu'on en espère.

Dans les originaux que j'ai pu examiner, je distingue cinq catégories : 1° argile jaune un peu verdâtre (alabastres et aryballes trouvés en Grèce, surtout à Corinthe ; exemplaires rares en Italie) ; 2° argile jaune pâle, presque blanche (petits vases trouvés en Grèce et surtout en Béotie, grands cratères trouvés à Cæré) ; 3° argile rougeâtre (exemplaires de petites dimensions en Béotie et en Eubée ; quelques grands vases en Etrurie) ; 4° argile blanche et grise, à surface piquée de points noirs (nombreux exemplaires en Italie) ; 5° argile jaune, dure et un peu foncée (exemplaires en Italie). La première catégorie est sûrement corinthienne, car ce gisement existe encore dans la localité et est employé par les fabriques modernes ; j'ai pu en rapporter de Grèce quelques échantillons ; cette terre, une fois cuite, garde une couleur un peu verdâtre, qui la rend facilement reconnaissable ; elle est tendre au toucher et comme savonneuse. Nous savons par Pollux (X, 182) que les anciens connaissaient une terre spéciale de Corinthe (*κέραμος κορίνθιος*). La seconde terre était certainement employée aussi par les ateliers de Corinthe, car c'est celle des grands cratères qui portent des inscriptions en alphabet corinthien (*Vases antiques du Louvre*, E 621, 635 à 639) et de la plupart des ex-voto d'argile peinte trouvés à Corinthe (Wilisch, p. 31, 86). Mais elle se rapproche beaucoup comme couleur et comme porosité de l'argile employée pour les vases ar-

chaïques béotiens (Salle L). La distinction n'est donc pas toujours facile à faire entre les vases à terre pâle qui ont été fabriqués à Corinthe et ceux qui auraient pu être exécutés par des ateliers béotiens, car l'existence d'une fabrique béotienne est, comme nous l'avons dit, certaine. La troisième classe pourrait rentrer dans la sphère de l'industrie chalcidienne qui, avec les Attiques, a beaucoup employé l'argile rougeâtre. Les deux dernières offrent des analogies avec les argiles indigènes de l'Italie, celle de l'Etrurie (blanche et grise) et celle de l'Apulie (jaunâtre et un peu foncée). Je serais, pour ma part, plus disposé à admettre une classe italo-corinthienne qu'un groupe d'Asie Mineure. Je ne connais pas *de visu* les exemplaires de Syracuse ni ceux de Carthage et je ne puis me prononcer sur la vraisemblance d'une fabrique sicilienne ; mais elle aussi est *a priori* admissible, car les Corinthiens établis à Syracuse n'ont pas dû manquer de fabriquer sur place, plutôt que de tout importer de la métropole. En somme, en supposant quatre ou cinq centres différents de fabrication, on ne va pas à l'encontre des vraisemblances.

Ce fait confirme simplement l'importance d'une industrie céramique qu'on aurait grand tort de vouloir retirer aux Corinthiens. On a parfois voulu les réduire au rôle d'imitateurs, leur enlever toute la catégorie des « protocorinthiens » et ne leur laisser que la fabrication des aryballes à zones d'animaux incisés, celle des ex-voto peints en forme de plaquettes et celle des grands vases à inscriptions corinthiennes. Cela seul suffirait, il est vrai, pour leur faire honneur des documents les plus nombreux et les plus intéressants. Mais deux faits contredisent la théorie précédente : c'est d'abord qu'il y a des petits vases protocorinthiens en terre un peu verdâtre, sûrement corinthienne (E 8-17, 350-372, 380, etc., 429 ; voy. aussi Salle L) ; c'est aussi

que la forme de l'aryballe protocorinthien figure sur la peinture d'une plaquette représentant un potier corinthien assis devant son tour (Wilisch, fig. 44); et c'est ensuite que les deux nécropoles les plus fertiles en vases du style le plus ancien de ce groupe, à décor géométrique, sans incisions, sans figures d'animaux ni d'hommes, sont précisément Corinthe et Syracuse, colonie de Corinthe (Wilisch, p. 9; Orsi, *Not. d. Scavi*, 1893, p. 451).

Nous croyons donc que le nom de « style corinthien » doit être conservé pour désigner l'ensemble céramique que nous allons étudier, sous réserve des imitations qu'on en a pu faire dans différentes régions du monde antique.

A. *Le style corinthien géométrique.*

(Nos 1-299.)

C'est à cette catégorie qu'on aurait dû réserver le nom de « protocorinthien ». Elle seule a un droit de priorité bien établi sur les autres. Actuellement ce terme, employé d'abord par M. Furtwaengler (*Bronzefunde aus Olympia*, p. 46, 51; *Arch. Zeitung*, 1883, p. 154), a pris une extension tout à fait regrettable et s'applique, dans le langage archéologique, à des vases qui sont de dates très différentes. On l'emploie, en particulier, pour désigner des petits flacons ovoïdes, d'exécution fort soignée, couverts d'ornements, de frises d'animaux et de personnages incisés (cf. Couve, *Revue arch.*, 1898, I, p. 214, et la bibliographie); ils sont d'un style très perfectionné et n'ont d'autres rapports que celui de la forme (Wilisch, fig. 5) avec les véritables « protocorinthiens ». J'estime que ces vases correspondent à la période tout à fait développée du style corinthien, voisine du VIe siècle, tandis que la naissance de

la fabrication doit se placer au VIIIe. Ils représentent l'apogée, et non le début d'un genre. Il en résulte des erreurs graves, comme celle de placer ces jolies et minuscules peintures, véritables chefs-d'œuvre de miniaturistes exercés, avant le développement du corinthien à frises d'animaux et avant les premiers vases attiques à personnages, sous prétexte que ce sont des « protocorinthiens » (Bœhlau, *op. l.*, p. 108, 113). Comme le dit M. Couve (*l. c.*, p. 217), si ce mot a un sens précis, il doit désigner un style qui a servi à former la peinture corinthienne, à la préparer. Or les prétendus « lécythes protocorinthiens », ne sont pas « protocorinthiens ». J'ajouterai que ce ne sont même pas des « lécythes », car la structure n'en correspond pas à la forme ordinairement désignée par ce nom (voy. pl. III, n° 16). Sans doute, les anciens auraient pu appeler λήκυθος ou ληκύθιον un récipient de ce genre, car les textes des auteurs nous prouvent que toutes ces désignations étaient très élastiques et qu'un même vase portait, suivant le temps ou le pays, toutes sortes de noms (voy. le *Dict. des Antiq.* de M. Saglio aux articles sur les noms de vases et surtout la dissertation de Letronne, *Œuvres*, éd. Fagnan, I, p. 334). Mais comme nous cherchons, dans la phraséologie conventionnelle de l'archéologie, à employer des mots qui fassent image et qui évoquent immédiatement à l'esprit une forme déterminée, nous devons nous abstenir de créer des équivoques. En réalité, ce petit vase n'est qu'une variante de ce que nous appelons l'alabastre (pl. II, n° 1).

Je m'abstiendrai donc, en général, d'employer le mot « protocorinthien », qui est bien fait, mais mal appliqué, ou bien il sera entendu que je le réserve strictement à la catégorie des vases à décor linéaire, sans incisions.

Ce style primitif comprend d'abord un groupe qui

montre le développement, peut-être spontané, d'un géométrique local, borné à des éléments extrêmement simples. L'alabastre est la forme dominante et admet deux variantes, l'une très petite à panse allongée et à base pointue (c'est le soi-disant lécythe protocorinthien), l'autre plus longue à panse piriforme. A un troisième vase analogue, mais tout rond, en forme de gros oignon, nous réservons le nom d'aryballe (cf. *Vases du Louvre*, pl. 39, n°s 32, 99; Orsi, *Mon. Lincei*, I, p. 824 et 857). Ces formes, si anciennes qu'elles soient en Grèce, ne sont pourtant déjà que des imitations de produits étrangers : nous les retrouvons dans des produits authentiquement phéniciens ou ioniens (A 345 et suiv.; 361 et suiv.; E 657). Plusieurs de ceux-ci datent, il est vrai, d'une époque peu reculée, mais tout porte à croire qu'ils dérivent d'une fabrication ancienne, créée en Egypte (voy. au Louvre dans la section égyptienne la salle des Monuments civils). Le décor consiste en cercles faisant le tour de la panse, en lignes de points superposés, en languettes rayonnantes autour du goulot (ornement que les Allemands appellent *Stäbchen*, baguette) qui paraissent être un élément végétal, une feuille stylisée par la convention géométrique. La peinture est au trait noir, le plus souvent monochrome, parfois rehaussée d'un ou plusieurs cercles de rouge violacé. Il n'y a jamais de blanc.

Un second groupe est formé par des vases qui admettent avec plus de netteté le décor géométrique, tel qu'on le trouve en Grèce et dans les îles. Il n'a pas la complication savante du Dipylon; il se contente de raies parallèles, de zigzags, de grecques sommaires, de dents de loup et de triangles (Pallat, *Athenische Mittheilungen*, 1897, p. 265 et suiv., pl. 7 et 8). Mais il est évidemment lié au grand empire du style géométrique que nous avons étudié à Rhodes, en Attique, en Béotie, etc. (ci-d. p. 135, 219, 239; cf. Perrot et Chipiez, *Hist. de*

l'Art, VII, p. 185-190). Il s'applique de préférence à des vases en forme de petites œnochoés à long goulot et à panse plate, connues aussi par la fabrique béotienne (Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 449), à des petits skyphos en terre fine et légère, à des pyxis, à de minuscules cratères en forme de marmites, etc. (Wilisch, pl. 1; *Vases du Louvre*, pl. 39, E 13; *Annali*, 1877, pl. CD et UV). La caractéristique de toute cette poterie est d'être de fort petites dimensions. C'est une céramique lilliputienne par rapport à celle des régions voisines. De plus elle revêt le vase d'une sorte de tissu plus serré et plus dense.

Jusque-là, en vertu de cette loi de « hiérarchie des genres » que nous avons tant de fois rencontrée et qui est un guide si précieux pour le classement chronologique des groupes (ci-d. p. 250), rien n'a trahi l'étude de la nature animale. Elle apparaît sur les skyphos et les alabastres et elle trahit encore les emprunts au répertoire géométrique usuel (cf. le vase du Dipylon, *Arch. Zeit.*, 1885, pl. 8), car c'est la chasse au lièvre ou la zone de chiens courant qui se répète ici avec monotonie, en silhouette noire, opaque, non incisée, comme une sorte de marque de fabrique (*Vases du Louvre*, pl. 40, E 375, 390, 396; *Annali*, *l. c.;* Pallat, pl. 7; cf. Orsi, *Not. d. Scavi*, 1893, p. 451).

Je placerais à la même époque toute une série de flacons à parfums en forme d'objets (grenades) ou d'animaux (oiseaux, lièvres, sirènes), ou de petits personnages (hommes accroupis, singes assis) qui doivent être aussi des imitations de produits orientaux (cf. Rayet-Collignon, fig. 138; Bœhlau, pl. 13, n°s 2 et 3) et qui montrent un développement de l'art plastique fort ancien. La plupart de ces petites fioles portent une décoration en pointillé brun qui appartient à la phase du géométrique pur, plutôt qu'à celle du style corinthien développé à motifs végétaux. Ces vases sont réu-

nis avec les rhytons et autres vases à formes plastiques dans la Salle H ; nous y reviendrons quand nous ferons l'histoire de ce genre de céramique.

Pour éviter tout malentendu, je répéterai une fois de plus que les groupes différents de la fabrication corinthienne ont coexisté dans la suite des temps et qu'on ne doit pas les considérer comme exactement superposés (cf. *Not. d. Scavi*, 1893, p. 471-473). Je cherche seulement à déterminer dans quel ordre l'évolution a dû s'accomplir. La date générale de la série géométrique nous est fournie par la fondation de Syracuse, en 735 av. J.-C. Les Corinthiens en bâtissant la ville avaient apporté avec eux ce style tout constitué, puisque la nécropole de Fusco, près de Syracuse, et celle de Mégara Hyblæa en ont fourni également de nombreux spécimens (*Annali*, 1877, pl. C D; *Lincei*, I, p. 780). C'est donc vers le milieu du VIII[e] siècle et même plus tôt que le style « protocorinthien » a dû naître en Grèce. Il est en pleine floraison au VII[e] siècle (cf. Orsi, *Not. d. Scavi*, 1893, p. 477-478 ; Wilisch, p. 12 et 142 ; Dümmler, *Jahrbuch*, 1887, p. 19 ; Bœhlau, *ibid.*, 1888, p. 360). On le trouve en Italie dans les tombes à fosse et dans les tombes à chambre les plus anciennes (Gsell, *Vulci*, p. 481 ; Barnabei, *Lincei*, IV, p. 273).

B. *Le style corinthien à imbrications incisées.*

(N[os] 300-350.)

Ici apparaît l'incision. Elle est issue de la métallurgie et amène peu à peu une véritable révolution dans la pratique du dessin. Nous y insisterons plus loin, en parlant des figures incisées. Pour le moment son rôle est encore modeste. Elle s'ajoute aux éléments géomé-

triques et les complète. Le motif principal est « l'imbrication » déjà connue par des produits mycéniens (A 275) et par des exemplaires ioniens (A 321 ; Fl. Petrie, *Tanis*, II, pl. 30 et 32), mais sous forme non incisée. La pratique de l'incision, en lui donnant le sens plus précis et plus naturel d'écailles, rend populaire cette forme d'ornement et, secondée par la polychromie en ton rouge, elle donne naissance à de véritables merveilles céramiques (E 347 ; *Vases du Louvre*, pl. 40). Il ne me paraît pas douteux qu'une pièce de ce genre, avec le galbe pur de ses contours, la structure métallique des attaches de l'anse, le chatoiement somptueux des écailles gravées sur la panse, ne reproduise avec fidélité quelqu'un de ces beaux types que l'orfèvrerie grecque composait avec art et vendait à gros prix aux familles opulentes. Les mêmes imbrications se retrouvent sur de plus petits vases en forme de dinos (A 440) et d'alabastres (E 415, 416).

Toute une série d'œnochoés, de la forme dite *olpé*, avec embouchure ronde, munie de deux rondelles à l'attache supérieure de l'anse, est décorée de la même manière (E 334 et suiv. ; Gsell, *Vulci*, pl. 2). La forme de l'amphore (E 348) y est rare. Quelques archéologues ont voulu distraire tout ce groupe de la classe corinthienne et le restituer à une fabrique extérieure qui pourrait être sicilienne d'après M. Karo (*De arte vascul.*, p. 35-43), qui serait rhodienne pour M. Barnabei (*Mon. Lincei*, IV, p. 271, 274), éolienne d'Asie Mineure pour M. Bœhlau (*Ion. Nekrop.*, p. 91, fig. 45 à 47). En examinant les originaux du Louvre, je ne puis pas me convaincre que nous ayons autre chose sous les yeux qu'une fraction du groupe corinthien. Beaucoup des spécimens de cette forme sont, il est vrai, d'une couleur de terre qui engagerait à les considérer comme des imitations fabriquées en Italie. Mais nous avons dit (p. 422) que le succès toujours croissant de la céramique corinthienne autori-

sait à admettre des pastiches provinciaux faits d'après les types créés dans la métropole. D'autres œnochoés de la même catégorie (E 423), avec zones d'animaux, ne diffèrent en rien, ni par l'argile, ni par le ton du noir et du rouge, ni par le décor, ni par le style des animaux, des autres vases corinthiens. Nous pouvons même prouver que cette forme appartient, dès l'origine, à Corinthe, car les fouilles de Syracuse en ont fait connaître un spécimen ancien, de dimensions réduites, contemporain des protocorinthiens (*Not. d. Scavi*, 1895, p. 124, fig. 5). Le Musée du Louvre possède dans la série des petits vases, issus de la fabrique corinthienne ou imités d'après elle, une minuscule œnochoé de ce genre (E 340). C'est un type qui s'est développé et qui a grandi, comme beaucoup d'autres, avec les progrès du commerce corinthien. Un exemplaire trouvé à Vulci (Gsell, pl. II, fig. 3) porte encore la chasse au lièvre du style protocorinthien et, au Louvre, toute une série de petits alabastres de la forme ovoïde familière aux protocorinthiens (E 304 et suiv.) présente l'ornementation imbriquée. Je ne vois donc aucune raison de les séparer du cycle corinthien, et, tout en y reconnaissant une influence indéniable des modèles ioniens, je considère ces olpés, d'accord avec M. Pallat (*Ath. Mitth.*, 1897, p. 319), comme formant la transition entre les vases corinthiens de petites dimensions et les grandes poteries à zones d'animaux et de personnages. M. Couve (*op. l.*, p. 234) objecte que les monuments cités sont des « corinthiens d'imitations ». Je n'y contredis pas, mais s'il y a eu « imitation » de ce type en Italie ou ailleurs, n'est-ce pas qu'il existait en « original » à Corinthe ? Que le Musée d'Athènes ne contienne pas un seul vase de ce genre et qu'on n'en ait pas encore trouvé en Grèce, c'est un phénomène que nous constatons trop de fois pour nous en étonner et pour y voir une objection contre l'origine présumée de ces vases ; il en est de même

pour les séries cyrénéennes, chalcidiennes et autres, qu'on rencontre partout ailleurs que dans leur région natale.

C. *Le style corinthien à décor végétal et à figures non incisées.* (Nos 350-417.)

Comment se fait la transition entre le corinthien géométrique et le corinthien à décor végétal? Vers la fin du VIIIe siècle, un apport considérable de formes et de motifs d'ornementation vient enrichir le répertoire assez restreint et monotone des céramistes grecs. Ce qui se produit à la même époque dans la céramique italo-étrusque, ce qui se passe dans la ceramique protoattique nous fait comprendre pourquoi la céramique corinthienne, elle aussi, est inondée et transformée par l'afflux des motifs venus de l'Est. Ce phénomène est dû aux mêmes causes historiques que nous avons signalées plus haut (ci-d. p. 360), le développement du commerce grec dans le bassin méditerranéen, l'expansion coloniale, la fusion entre l'esprit géométrique des Doriens et la civilisation ionienne, héritière des richesses de l'Orient et de l'empire mycénien. Les Corinthiens vont en Orient; ils trouvent dans les Iles, sur les côtes d'Ionie et en Afrique, toutes sortes de modèles dont ils font leur profit. Réciproquement, les produits orientaux s'introduisent chez eux, comme ce joli vase phénicien en forme de tête de guerrier casqué que nous avons mentionné (p. 151). Il ne faut pas chercher ailleurs la cause des profondes différences qui séparent le corinthien nouveau du protocorinthien. L'écart a paru si grand qu'on en a parfois conclu à une dissemblance complète, à des catégories distinctes et sans lien (Couve, *op. l.*, p. 218). Le progrès est considérable, en effet, mais il

ne doit pas empêcher de croire au développement d'un même art régional. La différence n'est pas moins grande entre l'impasto et le bucchero, entre le Dipylon et l'archaïsme attique (*früh-attisch* des Allemands) : formes de vases et ornements changent tout autant. Enfin, ces changements caractéristiques s'appliquent à des vases qu'on peut reconnaître comme authentiquement corinthiens à cause de la nature particulière de l'argile (E 350 et suiv.). J'admettrai donc, avec M. Orsi (*Not. d. Scavi*, 1895, p. 113), M. Wilisch (p. 6), M. Pallat (*Ath. Mitth.*, 1897, p. 315), que le style corinthien proprement dit est intimement apparenté au protocorinthien et lui succède directement. Je crois moins juste de dire « qu'il en dérive » et je reconnais avec M. Couve (*op. l.*, p. 219, 225) qu'il y a plutôt juxtaposition de deux styles différents. Mais cette juxtaposition s'opère sur des vases de même famille.

La caractéristique du décor nouveau est l'emploi du végétal. Il ne naît pas d'une observation directe de la nature : il arrive tout constitué, stylisé, arrangé en formes conventionnelles qui s'adaptent bien à la panse du vase. L'époque mycénienne a déjà connu les semis de rosaces (Perrot et Chipiez, VI, p. 542-548, pl. 13; Furtw. et Lœsch., *Myk. Vas.*, n°s 27, 191, 234; *Myk. Thongef.*, pl. 3, n° 12). L'art asiatique et en particulier l'art assyrien, la céramique chypriote en ont fait un abondant usage. Bien que nous ayons perdu, sans espoir de les retrouver jamais, les documents de ce genre, on peut penser que les tissus brodés, issus des grandes fabriques de l'Orient phénicien et grec, de Chypre, de Sidon et de Milet, ont puissamment contribué à la formation de ce style (cf. Lenormant, *Gazette arch.*, 1879, p. 106; Wilisch, p. 38). La fleur de lotus s'y étale en larges pétales rayés de traits parallèles, nuancés au centre d'un ton rouge violacé, où l'on sent les délicats contours et les tons fleuris des tapisseries

(E 350 et suiv.; Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 185, fig. 39; Orsi, *Lincei*, I, p. 884; *Vases du Louvre*, pl. 40, E 352, 361). Ailleurs, c'est un semis de petites rosaces, faites d'un point central rouge étoilé de cinq ou six rayons noirs, où l'on retrouve sans peine le lancé du fil sur le canevas (*Not. d. Scavi*, 1893, p. 451 et 479; 1895, p. 156). A côté apparaissent d'autres détails que nous reconnaissons pour les avoir vus sur les œnochoés rhodiennes et qui sont comme un souvenir à travers les âges du mycénien disparu, le crochet en grosse virgule, les triangles, les zigzags, le svastika, la torsade (Orsi, *Not. d. Scavi*, 1895, p. 153, fig. 38). Souvent aussi la file des chiens courant continue à dérouler sa course circulaire sur la panse, comme une marque d'identité de la fabrication corinthienne (E 395, 396).

Dans ce groupe les vases de prédilection sont encore l'alabastre et l'aryballe. La technique reste la même que précédemment, dans ses éléments essentiels. Seulement la retouche du rouge y est plus fréquente, et la panse se divise parfois en plusieurs zones superposées, ce qui va devenir un des principes importants de la décoration corinthienne. Quand l'incision, encore restreinte, y trouve place, elle s'applique aux ornements et respecte les figures (E 372, 415, 416, 417).

D. *Le style corinthien à décor végétal et à figures incisées.*

(Nos 418-573.)

A cette période de transition succède le plein développement de la céramique corinthienne à décor végétal (*alt-korinthisch* des Allemands), mais sous une forme qui lui est plus personnelle. Les vases grandissent sensiblement de taille; l'alabastre se fait plus long, l'aryballe plus gros, le skyphos et l'œnochoé plus

grands; la pyxis se transforme en un récipient haut, souvent orné de têtes de femme en ronde bosse; d'autres formes comme le cothon, la coupe en assiette creuse, la petite amphore, le petit dinos, viennent mettre un peu plus de variété dans l'étalage des potiers (Wilisch, pl. II, fig. 14 à 23). Le décor se fait beaucoup plus serré, plus touffu. Il n'a plus la discrétion, l'aspect propre et soigné des poteries rhodiennes; il entasse et multiplie les ornements par une sorte d' « horreur du vide » qu'on a souvent noté comme un des traits de l'esthétique corinthienne (Wilisch, p. 59), et qui contraste avec l'effort fait par la céramique rhodienne du même temps pour dégager le champ des vases, pour y détacher en clair les animaux ou les personnages (A 329, 330; cf. Bœhlau, *Aus ion. Nekr.*, p. 66). Il adopte, pour remplir les fonds, une forme de rosace qui ne se retrouve pas ailleurs : c'est une grosse tache noire à bords dentelés, le plus souvent incisée de quelques traits en croix qui indiquent les pétales (E 430 et suiv.). Enfin, renonçant à la monotone chasse au lièvre ou bien la reléguant dans une partie moins visible (E 429), il fait défiler sur la panse des vases, en zone unique ou en zones superposées, toutes sortes d'animaux réels (oiseaux, poissons, poulpes, bouquetins, béliers, taureaux, lions et lionnes) ou chimériques (sphinx, griffons, sirènes), qui rappellent les défilés d'animaux rhodiens, mais d'une structure différente, plus gros et plus lourds, avec plus de prédilection pour les fauves dans des attitudes menaçantes, et pourtant sans les groupements d'animaux combattant ou dévorant leur proie qui sont plus particuliers au style ionien (E 418 et suiv.; *Vases du Louvre*, pl. 15, 41; Wilisch, pl. 3 et 4). Peu à peu, dans ces files d'animaux, on voit se glisser une figure humaine, un cavalier, un homme courant (E 594 et suiv., 600); sur la panse des arybal-les apparaissent quelques guerriers sommairement des-

sinés et presque entièrement cachés sous leur bouclier, par une tricherie naïve du peintre qui évite les difficultés (E 606 et suiv.); ou bien ce sont des divinités orientales, des dieux marins à queue de poisson, des génies ailés, des déesses coiffées du polos, qui surgissent au milieu d'un fouillis de rosaces, seuls ou mêlés à des animaux (E 586 et suiv.; *Vases du Louvre*, pl. 43); enfin les scènes mythologiques se composent, donnant forme et vie à de véritables tableaux qui représentent Hercule et les Centaures, la chasse de Calydon, le combat d'Ajax contre Enée, son suicide, le retour d'Héphaistos dans l'Olympe, etc. (E 612 (1); *Vases du Louvre*, pl. 43; Longpérier, *Musée Napoléon*, pl. 36; Wilisch, fig. 45, 48, 49, 50; Lœschcke, *Ath. Mittheilungen*, 1894, pl. 8, etc.) Là encore on peut vérifier cette gradation logique qui mène l'art du dessin des motifs simples, des combinaisons de lignes au décor floral, puis aux groupements d'animaux, pour couronner le tout par la figure humaine. Plusieurs archéologues ont admis ce phénomène de progression que nous avons souvent rappelé (Wilisch, p. 13 et 41; Orsi, *Not. d. Scavi*, 1895, p. 113 et suiv.); d'autres l'ont contesté (Couve, *op. c.*, p. 227, note 1). Je le considère pour ma part comme une des lois les plus importantes de l'histoire de l'art (ci-d. p. 250); l'honneur d'en avoir fait la base des classements céramographiques revient à M. Albert Dumont dans ses *Céramiques de la Grèce propre*.

Par la physionomie nouvelle qu'elle prend alors, la céramique corinthienne s'écarte de plus en plus du type dorien et géométrique, tel qu'il apparaissait en Attique et en Béotie, pour entrer dans le cycle de l'art ionien représenté par les céramiques de Rhodes et de Milo (Wilisch, p. 117-134). C'est une évolution qui va faire des Corinthiens le trait d'union entre le monde gréco-oriental et la Grèce continentale, et, comme tous les styles gréco-orientaux se renouent en défini-

tive à la période mycénienne, ainsi que l'a noté très justement M. Bœhlau (*Ion. Nekrop.*, p. 118), on peut dire que l'avènement du style corinthien est la rentrée en scène d'une esthétique qui avait à peu près disparu de Grèce depuis trois ou quatre siècles. Désormais deux mondes d'art vont se trouver en présence, se combattre et, en fusionnant, former la Grèce du ve siècle : l'art dorien et l'art ionien. Cette lutte entre deux éléments dissemblables, mais non irréconciliables, contient toute l'histoire céramique de la Grèce continentale au VIIe et au VIe siècle. Les Corinthiens y ont joué le rôle important d'agents médiateurs et propagateurs.

La grande nouveauté de technique est l'incision dans les figures. Elle est absente des vases peints de Chypre, de Crète, de Rhodes, d'Attique et de Béotie que nous avons étudiés, et des protocorinthiens eux-mêmes. Même l'apparition du décor végétal n'a pas entraîné tout de suite avec elle l'usage de l'incision. La catégorie d'alabastres avec la chasse au lièvre (E 395, 396), la série des aryballes ronds avec larges palmettes en fleurs de lotus (E 350 et suiv.), ne portent encore aucune trace d'incisions. C'est seulement quand le style végétal corinthien est développé et adopte le type des grosses rosaces noires opaques que l'on commence à faire du trait gravé un emploi constant. Rappelons que le travail de la pointe sur l'argile est très ancien ; il est contemporain des débuts mêmes de la céramique ; à Troie, à Chypre, dans les îles et en Grèce, en Italie, partout nous avons constaté l'existence d'une céramique incisée. Mais il s'agit ici du travail à la pointe introduit dans la peinture même, destiné à accentuer les contours du végétal, la silhouette des animaux ou des personnages (E 419 et suiv.; *Vases du Louvre*, pl. 41). C'est le peintre qui appelle à son aide la gravure : fait considérable que l'union de ces deux techniques jusqu'alors séparées, car elle va créer en Grèce un système

de peinture industrielle qui durera plusieurs siècles.

Il est naturel de penser que l'imitation du métal en est la source. Tant de fois les céramistes ont cherché leurs modèles dans l'industrie plus perfectionnée des métallurgistes que l'idée de leur prendre en même temps ce détail de technique devait naître sans peine (cf. Clermont-Ganneau, *l'Imagerie phénicienne*, pl. XXIX, XXX). Les grands vases à reliefs, trouvés en Crète et en Béotie (ci-d. p. 384), reproduisent dans l'argile tous les traits gravés de l'original métallique. Les flacons à parfums, sortis de l'Egypte et de la Phénicie, unissent aussi le travail de l'incision à l'emploi de la terre cuite (A 359-364). Enfin la fabrication du bucchero grec, comme celle du bucchero étrusque (ci-d. p. 315), a exigé dès le début l'usage de la pointe burinant sur la couverte noire de l'argile tous les contours et tous les détails des ornements, des animaux, des personnages. Par conséquent, au VIIe siècle, les ouvriers qui peignaient des vases connaissaient fort bien l'usage fait de l'incision par d'autres ateliers céramiques. Ils ne pouvaient manquer de s'approprier un moyen si expéditif et si commode pour indiquer les détails de leurs représentations. Songeons, en effet, qu'alors la peinture de vases admettait seulement deux procédés : la silhouette noire opaque, comme dans les vases du Dipylon et les chasses au lièvre des petits protocorinthiens, ou bien la figure mi-partie opaque, mi-partie au trait des Rhodiens. La première, en supprimant tout détail intérieur, s'écartait trop de la vérité et donnait une idée toute conventionnelle des formes réelles; la seconde, beaucoup plus perfectionnée, exigeait une main-d'œuvre fort longue, par la nécessité de réserver au pinceau tous les traits de musculature intérieure. L'incision avait l'avantage de concilier les deux méthodes, d'être rapide et de mieux rendre la réalité. On enduisait toute la silhouette du sujet de couleur noire,

comme si l'on voulait peindre à la manière du Dipylon, puis, après séchage ou cuisson faible, on incisait au burin la couleur pour faire apparaître en clair les détails intérieurs, ce qui revenait, avec plus de finesse dans le rendu, aux effets produits par la méthode rhodienne. On ne peut pas s'étonner que cette technique se soit propagée en Grèce avec une rapidité extraordinaire, car elle satisfaisait à tous les besoins du métier. J'expliquerai plus tard (voy. la *Conclusion*) les raisons qui ont conservé si longtemps dans les ateliers grecs le système, en apparence paradoxal, de la peinture à figures noires. Pour le moment, constatons qu'au VII[e] siècle, grâce à l'incision, elle prend une forme définitive et classique.

Il est plus délicat de rechercher quels sont les inventeurs de l'incision dans les figures noires. J'ai déjà dit (ci-d. p. 145) qu'à mon avis on en pouvait faire honneur aux Corinthiens et j'ai retrouvé la même opinion exprimée par M. Lœschcke dans un article déjà ancien (*Arch. Zeit.*, 1881, p. 44, note 41; cf. Joubin, *Bull. corr. hell.*, 1895, p. 74, note 1). Elle n'est pas partagée par M. Pernice qui voit dans certain vase protoattique le plus ancien exemple des figures noires incisées (*Ath. Mittheilungen*, 1895, p. 116, pl. 3). Mais il est combattu par M. Bœhlau (*op. c.*, p. 98, 107, 165) qui ne croit pas ce vase aussi ancien et qui considère cette découverte comme la propriété des céramistes ioniens, d'après des fragments trouvés à Larissa, avec file d'animaux de style dit rhodien (éolien pour M. Bœhlau), où l'on remarque quelques traits incisés (*ibid.*, p. 87). Ce serait aussi dans ces parages éoliens que se placerait, d'après le même auteur (p. 98), la patrie du bucchero grec, et c'est au bucchero que les peintres de vases auraient emprunté leur technique nouvelle d'incision. A son tour, M. Bœhlau est combattu par M. Graef qui estime les types attiques et corinthiens

incisés plus anciens que les prétendus éoliens (*Jahrbuch*, 1898, *Anzeiger*, p. 225).

Toutes les discussions sur ce point manquent de base suffisamment solide. Nous ne pouvons pas encore indiquer avec précision l'origine du bucchero grec (ci-d. p. 325). Les vases ioniens avec incisions restent plutôt une exception et une anomalie dans l'ensemble de cette céramique. L'étude que nous ferons plus loin (p. 501) montrera que les potiers ioniens ont, au contraire, toujours lutté contre l'invasion de la technique incisée et cherché obstinément à conserver leur système de traits réservés. Jusqu'au VIe siècle les fabricants des sarcophages de Clazomène persistent à indiquer les détails de leurs peintures par des traits blancs, plutôt que de recourir à l'incision. Les fragments de Larissa sont donc probablement dus à un essai, resté infructueux, pour introduire le procédé étranger de l'incision dans la céramique de style rhodien (cf. ci-d. p. 146, 165). Quant aux ttiques, il est logique que le plus tôt possible ils aient adopté l'incision : leur peinture à silhouettes opaques y gagnait beaucoup. Mais je ne vois pas qu'on la trouve chez eux sur des monuments sûrements antérieurs à ceux des Corinthiens. Du reste, il me semblerait assez puéril de chercher à découvrir le véritable « inventeur » de l'incision dans la figure peinte : il est probable que nous ne le saurons jamais. En nommant les Corinthiens, j'ai voulu dire qu'ils ont été au VIIe siècle les plus fervents adeptes et propagateurs de cette méthode, et, comme leurs produits se dispersaient aux quatre coins du monde ancien, ils étaient bien placés pour la rendre rapidement populaire. A Rhodes même l'afflux considérable des vases corinthiens explique l'introduction timide de l'incision dans quelques œuvres régionales (ci-d. p 146, 165). Sur beaucoup de vases de la Salle E, qui appartiennent encore à la classe protocorinthienne par leur forme et par leur décoration, on remarque

l'emploi de l'incision (E 429, 443 et suiv., 464 et suiv.). La pyxis de Charès elle-même (E 609; *Vases du Louvre*, pl. 43), qui, malgré l'inscription, doit être fort ancienne et est directement liée au protocorinthien par la forme, par la peinture monochrome, par les ornements pointillés, par le style des personnages en silhouettes dipyliennes, est un excellent document de transition, car la panse est décorée de cavaliers en silhouettes opaques non incisées, tandis que le couvercle porte une file de guerriers cachés sous de grands boucliers ronds dont les rebords seuls sont timidement incisés. Tous ces faits me semblent prouver la part importante que les Corinthiens ont eue, dès une haute antiquité, dans l'emploi et la diffusion du procédé à incision.

A côté des deux nouveautés techniques qui caractérisent le corinthien à décor végétal, les retouches de rouge et l'incision, nous devons signaler un troisième progrès appelé, comme les deux autres, à un grand retentissement. C'est l'emploi des inscriptions. Le vase est élevé au rang d'œuvre d'art dont se fait honneur le fabricant ou le possesseur (pyxis de Charès E 609; aryballe d'Ainéta, *Annali*, 1862, pl. A); plus souvent le soin de désigner chacun des personnages du tableau par son nom (pyxis de Dodwell, Wilisch, fig. 45) montre quelle importance le peintre attachait à son ouvrage. Nous ne pouvons guère douter, dans ce dernier cas, que le céramiste n'ait puisé son inspiration dans un modèle supérieur (grande peinture ou monument industriel de haute importance comme le coffre de Cypsélos), qui lui fournissait une composition toute préparée. Nous reviendons plus loin sur ces accointances étroites de la céramique peinte avec les autres arts. Les inscriptions sont plus fréquentes encore sur une série de monuments corinthiens qui, quoique en argile, sont distincts de la fabrication des vases et

que nous retrouverons ailleurs (Salle L) : ce sont les plaquettes peintes que l'on consacrait comme ex-voto dans le temple de Neptune à Corinthe et qui représentent toutes sortes de scènes empruntées à la vie populaire des Corinthiens, ou leurs divinités favorites (*Antike Denkmäler*, I, pl. 7 et 8; II, pl. 29, 30; *Jahrbuch Inst.*, 1897, p. 9 et suiv.). L'abondance de ces petits textes épigraphiques a permis de reconstituer en détail toutes les variétés de l'alphabet corinthien (Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 240; Wilisch, p. 154 et suiv.; Kretschmer, *Die griech. Vaseninschriften*, p. 16 et suiv.). La structure particulière de certaines lettres, en particulier du β, de l'ε, de l'ι, du σ, sert d'indice pour déterminer la provenance sûrement corinthienne d'un grand nombre de documents. Comme l'usage de ces inscriptions apparaît à l'époque du contact de la Grèce avec l'Orient, il est probable que l'influence étrangère se fait encore sentir ici : on sait qu'en Egypte et en Assyrie il n'y a pour ainsi dire aucune œuvre d'art qui ne soit accompagnée d'une légende explicative. Les petits vases phéniciens de terre émaillée, trouvés en Grèce et dans les Iles, portent aussi quelquefois des inscriptions hiéroglyphiques (*Vases du Louvre*, A 364). Les Grecs, avec leur esprit pratique, ne pouvaient pas manquer de s'approprier un moyen aussi commode d'éclairer les représentations un peu sommaires de leur art primitif. Bien qu'un texte d'Elien (*Hist. Var.*, X, 10) mentionne avec dédain cet usage comme propre aux artistes inhabiles des anciens âges, nous savons pertinemment que les Grecs le conservèrent fort tard et que le plus grand peintre du ve siècle, Polygnote, en faisait encore usage. C'est donc un élément considérable dans l'histoire de l'art.

La question de date est, pour le groupe qui nous occupe, résolue surtout par les observations faites sur les tombes d'Italie où l'on rencontre les vases de ce style. Nous avons déjà fixé cette chronologie (ci-d.

p. 321) à propos des poteries de bucchero. Le style corinthien à décor végétal et à zones d'animaux incisés ne se rencontre pas dans les tombes à puits. Il est encore rare dans les tombes à fosse anciennes qui contiennent surtout du protocorinthien; il abonde au contraire dans les tombes à fosse plus récentes et dans les tombes à chambre anciennes. Il disparaît peu à peu, à mesure que les vases attiques à figures noires se font plus nombreux (Gsell, *Vulci*, p. 315-316; cf. Barnabei, *Lincei*, IV, p. 273). Par conséquent, nous admettrons pour le plein développement de cette série l'intervalle compris entre le milieu du VIIe siècle et le début du VIe (cf. Wilisch, p. 151).

E. *Le style corinthien à fond libre et à larges zones d'animaux ou de personnages incisés.*

(Nos 574-656.)

Le développement de la peinture corinthienne s'accomplit, à mon avis, avec une logique et une régularité remarquables. Il serait étrange que, d'une part, les Corinthiens n'eussent fabriqué que de petits vases à parfums, alabastres et aryballes, et de minces plaquettes d'ex-voto; que, de l'autre, ils aient adopté tout à coup une poterie toute différente, les cratères dits à colonnettes, pièces de grand format, exigeant un outillage et un four de dimensions spéciales. Il est beaucoup plus logique d'admettre, avec le succès croissant de leur industrie, une plus grande variété de types qui conduit peu à peu des minuscules flacons d'huile, la première et la plus importante « spécialité » de ces ateliers, à la fabrication de toutes sortes d'ustensiles et de récipients, petits, moyens et grands. Au point où nous sommes arrivés, c'est-à-dire à la fin du VIIe ou au début du VIe siècle, la floraison de la céra-

mique corinthienne est complète et les différentes catégories que nous venons d'énumérer doivent coexister : mais le genre nouveau, le plus en vogue, est celui des grands vases d'où le décor végétal tend à disparaître presque complètement, où l'élément animal lui-même prend une place secondaire, tandis que les personnages sont mis en bonne place et en belle lumière, dans des compositions d'abord familières et anonymes, puis mythologiques et héroïques. Les genres plus anciens ne sont cependant pas morts. Il n'y a aucune raison de croire que le petit alabastre géométrique, que le gros aryballe à palmette orientale, que les petits vases à zones de chiens courant non incisés, que les vases à décor végétal touffu et à figures incisées, que les œnochoés à imbrications soient tout à fait hors d'usage. Tout au plus peut-on supposer que la fabrication en diminue peu à peu, ou bien qu'ils subissent l'influence de l'esthétique nouvelle et transforment en certains cas leur décor. Pour cette raison, je crois que les prétendus « lécythes protocorinthiens » dont il a été question (ci-d. p. 426), avec leurs petites zones de personnages admirablement groupés, couverts de fines ciselures, formant parfois de véritables scènes héroïques ou mythologiques, ne sont pas les avant-coureurs du style perfectionné, mais que les plus beaux sont contemporains des grands cratères à scènes développées dont ils imitent, sur leurs zones réduites, les compositions et les arrangements symétriques. C'est une appropriation du genre nouveau à une forme ancienne. De même, sur les gros aryballes ordinairement décorés d'animaux, d'oiseaux, de génies orientaux ensevelis sous un semis de grosses rosaces, on voit tout à coup apparaître un sujet héroïque, traité dans la manière des grands vases, comme le suicide d'Ajax, la chasse de Calydon, le cheval de Troie (A 473, E 612 (1); *Vases du Louvre*, pl. 43; *Jahrbuch*, 1892, pl. 2). C'est encore « le choc en retour » du style

développé à personnages. Ici, comme ailleurs, le principe de « la hiérarchie des genres » doit être pour nous un guide chronologique. Je ne crois plus nécessaire de discuter l'ancienne théorie de Brunn sur les prétendues imitations de peintures archaïques qui auraient eu lieu à l'époque d'Alexandre et qui feraient descendre jusqu'au IVe siècle une bonne part des monuments céramiques à zones de personnages et à sujets historiques; cette thèse ne compte plus, je crois, aucun défenseur (cf. Wilisch, p. 111). J'ai dit plus haut (p. 310) pour quelles raisons je crois devoir repousser également la chronologie tout à fait contraire de M. Montelius qui propose de reculer jusqu'en plein VIIe siècle la fabrication des grands vases corinthiens à personnages. Elle est, à notre avis, plus rapprochée du VIe et appartient en grande partie à ce siècle même.

Le grand cratère, avec une structure d'anses toute particulière (E 562 et suiv.; *Louvre*, pl. 44 et suiv.; Wilisch, fig. 27), appelé parfois *kélébé*, est le type préféré de cette époque. A côté de lui prennent place d'autres formes qui ne sont que des agrandissements des types anciens, comme l'œnochoé à col long (*Arch. Zeit.*, 1883, pl. 175, vase de Timonidas), le dinos sans anses (E 421, pl. 40), le skyphos (*Arch. Zeit.*, 1859, pl. 125), ou qui introduisent des variétés nouvelles dans l'industrie corinthienne, comme la coupe à pied court, l'amphore et l'œnochoé à tableaux réservés sur la panse, l'hydrie à trois anses (E 640-648; Wilisch, fig. 19, 24, 26). Ce sont probablement des emprunts aux régions voisines, aux ateliers chalcidiens ou attiques, car ces dernières formes restent assez isolées dans l'ensemble et ne paraissent pas avoir eu à Corinthe un caractère vraiment national.

La technique appelle deux observations. On ne se contente plus du ton pâle du fond. Sous l'influence grandissante des modèles ioniens, chalcidiens, attiques,

on cherche à donner à la poterie un aspect plus foncé, rougeâtre ou jaune orangé. Ce résultat est obtenu, soit en se servant d'une argile rougeâtre analogue à celle des Attiques (E 621-626), soit en enduisant partiellement la surface du vase d'un engobe jaunâtre (E 640-651); en regardant soigneusement la poterie, on retrouve facilement le ton vrai de la terre, sous le pied, à l'intérieur, dans les cassures. Notons aussi une variété de vases à terre rougeâtre recouverte d'un engobe blanc (E 565); elle est exceptionnelle et représente sans doute quelque essai isolé.

L'autre nouveauté technique est l'emploi du blanc. C'est le complément des retouches rouges. Il sert à rehausser les ornements, à nuancer le corps de certains animaux, des oiseaux, des chevaux, surtout à indiquer les chairs nues des femmes et à les différencier des hommes. Ce dernier détail est lié au développement de la peinture à figures noires que nous étudierons dans la *Conclusion*. On notera que ce blanc, sauf de rares exceptions (Wilisch, p. 21), est appliqué directement sur l'argile, et non pas sur la silhouette noire de l'ornement ou du personnage; c'est un procédé particulier à Corinthe et à l'Ionie, mais contraire au système attique et chalcidien.

Grâce à cet enrichissement de la palette des peintres, à ces engobes colorés, à ces retouches de blanc et de rouge, qui rompent la sévérité du ton noir général, la poterie corinthienne prend un aspect extrêmement gai. Elle compte parmi les céramiques les plus voyantes et les plus polychromées de la Grèce. Elle contraste avec l'austérité des poteries attiques qui adoptent de bonne heure une livrée beaucoup plus uniforme et sombre (comparez la salle F). Par là encore elle se rapproche des céramiques ioniennes de Milo, de Rhodes, de Clazomène, de Cyrène, et elle apporte une note nouvelle dans la peinture de la Grèce continentale. On oublie que

c'est de la poterie à figures noires, tant les personnages sont nuancés de couleurs variées et chaudes. Même l'usage de peindre en noir la silhouette entière du personnage nu souffre des exceptions : en certains cas (E 635, 642) les visages et les cous sont peints en rouge, détail qui, nous le verrons, a pour cause la préoccupation de se rapprocher de la grande peinture et qui se rattache à l'histoire générale de la figure noire (voy. la *Conclusion*).

Le choix des sujets indique que l'artiste se sent capable d'aborder n'importe quelle difficulté. Son action n'est plus limitée par l'impuissance trop flagrante de dessiner convenablement un animal ou un être humain. Son domaine est devenu aussi étendu que celui de la vie elle-même. Dédaigneux des zones d'animaux qu'il relègue dans les parties inférieures du vase (E 623 et suiv.; *Vases du Louvre*, pl. 44 à 50) ou sur le plat-bord de l'embouchure (E 635), fatigué même des anciens motifs comme l'homme courant ou le cavalier qu'il place au revers et sous les anses (E 630, 635), le peintre industriel s'attache à composer de grandes scènes de combats, de banquets, de danses bachiques, de processions (E 620 et suiv.); mieux encore, il exécute de véritables tableaux d'histoire en représentant les hauts faits d'Hercule, son mariage avec Iole (E 635; cf. Wilisch, p. 53-57), des épisodes de la guerre de Troie comme la douleur d'Achille (*Jahrbuch*, 1892, pl. 1), le combat d'Achille et de Memnon (*Vas. Berlin*, 1147), le suicide d'Ajax, le départ d'Hector (E 638, 642), la mort de Troïlos (E 638 *bis*), les funérailles d'Achille (E 643), ou d'autres aventures tirées des épopées héroïques comme la chasse de Calydon (*Catalog. Londres*, B 37), le départ d'Amphiaraos (*Berlin*, 1655), le meurtre d'Ismène par Tydée (E 640), la délivrance d'Andromède (*Berlin*, 1652), le rapt de Thétis par Pélée (E 639), etc. (cf. Wilisch, p. 51-58, 67-86). Comme nous le verrons

plus loin, un tel effort suppose d'autres ressources d'invention que celles qui naissent spontanément chez un potier. Il nous paraît indubitable que les peintres de vases ont dû se borner le plus souvent à adapter au décor céramique de savantes compositions qui, issues du grand art, alimentaient déjà d'autres branches de l'industrie grecque. Leur mérite est de nous rendre, sous un aspect plus coloré et plus fidèle, avec une plus grande abondance de matériaux, le souvenir d'importantes œuvres picturales à jamais détruites. Cette imitation des arts supérieurs n'exclut d'ailleurs pas chez ces industriels, si bien doués pour la pratique du dessin, l'étude de la vie réelle et familière. C'est surtout dans les ex-voto en plaquettes (Salle L) qu'on trouvera la preuve de la précision spirituelle avec laquelle les céramistes corinthiens ont saisi leurs contemporains dans les diverses occupations de leurs métiers : mineurs, potiers, marins, cavaliers, chasseurs, soldats, défilent sous nos yeux dans une série d'images qui sont comme un album de la vie populaire dans la vieille Corinthe du roi Périandre (*Antike Denkmaeler*, I, pl. 7 et 8).

Grâce à ces documents multiples, il nous est permis d'établir les conditions dans lesquelles s'exerçait l'art de la peinture grecque à la fin du VIIe et dans la première moitié du VIe siècle. Nous y observons les conventions qui régissaient le dessin au temps de Solon. D'une façon générale, le groupement des personnages admet deux principes : 1° celui de la juxtaposition des figures tournées dans le même sens, qui est la loi ordinaire des œuvres orientales, des fresques et des bas-reliefs de l'Egypte, de la Chaldée et de l'Assyrie ; 2° celui de la disposition symétrique, avec un centre vers lequel convergent deux côtés parallèles, qui est la loi ordinaire de l'art classique et moderne, et d'une façon générale de l'art européen. Le premier système a produit

en céramique la zone circulaire d'animaux, telle que nous la voyons sur les poteries rhodiennes et ioniennes où les animaux se suivent à la file. Le second système a produit le groupement déjà très rigoureux des vases anciens du Dipylon, et les compositions savamment équilibrées des cratères corinthiens. Il m'est impossible d'admettre avec M. Winter (*Jahrbuch*, 1898, *Anzeiger*, p. 176) que la loi de symétrie soit restée étrangère à l'art grec continental et qu'elle ait pris naissance d'abord en Ionie. Les documents céramiques me paraissent démontrer tout le contraire Si les Corinthiens ont parfois renoncé à grouper leurs personnages autour d'un centre commun, c'est précisément parce qu'ils se sont ralliés à la manière ionienne. Mais, dans la plupart des cas, tout en s'inspirant des modèles orientaux et ioniens, ils tendent inconsciemment, par leur génie de Grecs continentaux, à les régulariser et à les géométriser : leurs files d'animaux ne sont plus uniformément circulaires; certains animaux marchent en sens contraire pour s'opposer aux autres; même dans les réunions en apparence fortuites de fauves, de bouquetins et d'oiseaux, on s'aperçoit qu'un certain rythme symétrique a présidé à la répétition des mêmes types (voy. les descriptions des n^{os} E 616 et suiv., dans les *Vases du Louvre*, p. 52 et suiv.). Surtout dans les grandes zones de personnages ils appliquent avec fermeté la règle d'équilibre et de symétrie : rarement un groupe est laissé sans partie correspondante; chaque motif est constitué ordinairement par deux personnages placés face à face (E 620, 623, 624, 626, 628, 629). Par cette recherche des pondérations et des balancements symétriques leur composition devient plus sculpturale encore que picturale. Pour la même raison, la disposition des tableaux en métopes, l'encadrement qui isole le sujet au milieu de la panse ne leur déplaît pas (E 592, 620, 642, 643 à 648). Un certain esprit

mathématique, si je puis dire, règne dans toute leur céramique et lui donne un caractère essentiellement hellène. Si imprégnés qu'ils soient des motifs orientaux, les Corinthiens restent pourtant dominés par les puissants instincts de la Grèce continentale et dorienne. Par là encore, il me semble que le développement final de leur peinture garde un lien avec la phase géométrique du début. A travers la variété des styles, c'est le même fil conducteur.

Il faut mettre à part, dans cette prédilection pour les motifs symétriques, la répétition des sujets héraldiques, lions ou sphinx affrontés, certainement empruntés à l'Orient et dus aux souvenirs les plus lointains de l'antique Chaldée (Heuzey, *Mon. Piot*, I, p. 7), qui survivent dans de nombreuses compositions assyriennes (Perrot et Chipiez, II, fig. 265, 280, 311, 331, 343, etc.). On a voulu parfois en faire l'apanage presque exclusif de l'art chalcidien, mais cette opinion a été à bon droit réfutée (Holleaux, *Bull. corr. hell.*, 1892, p. 367, note 2; Couve, *id.*, 1897, p. 454).

L'isolement des figures sur un fond débarrassé d'accessoires est un autre caractère notable de la dernière phase corinthienne. La même transformation a lieu à Rhodes, quand la catégorie dite de Fikellura, dont M. Bœhlau veut faire des vases samiens (*Ion. Nekr.*, p. 52-57), succède aux œnochoés à zones d'animaux. Nous ne pouvons pas dire encore quel atelier grec a pris l'initiative de cette nouveauté féconde; il est probable qu'elle est due au grand art plutôt qu'aux industries. Ce qui est certain, c'est que la vogue en fut promptement assurée, car on s'aperçut vite combien le sujet gagnait à s'enlever sur un fond clair et libre, au lieu de se perdre dans un fouillis de petits ornements (voy. le progrès marqué dans la composition d'E 603). Certains vases de transition montrent combien le décorateur est resté longtemps respectueux des

traditions et des formules convenues : sur la même poterie il placera la zone habituelle d'animaux avec le semis touffu des rosaces, puis la zone de personnages, à la manière nouvelle, c'est-à-dire purifiée de tout décor parasite; enfin l'embouchure couronnée de quelques masques de femmes en ronde bosse rappellera que les essais plastiques des protocorinthiens (ci-d. p. 428) n'ont pas été abandonnés et que l'application de la statuette au vase continue à être un des problèmes proposés aux réflexions des céramistes (Furtwaengler, *Collect. Sabouroff*, pl. 47).

En dépit de l'agrandissement des vases, les personnages restent assez petits. Cette brièveté de taille tient surtout à la disposition en zones qui continue à être une des règles les plus importantes de composition et le trait dominant de l'esthétique corinthienne. La surface a beau avoir doublé, triplé, décuplé d'étendue, la répartition des sujets dans l'espace resserré des zones circulaires conduit toujours le peintre à ne dessiner que des figures de petites dimensions. La comparaison avec les vases de Milo (Conze, *Melische Thongefaesse;* Mylonas, *Ephemeris arch.*, 1894, pl. 12, 13; Rayet et Collignon, pl. 3) ou avec les grandes amphores attiques du même temps (amphore de Nessos, *Denkmaeler Inst.*, I, pl. 57) éclairera d'une vive lumière ce caractère distinctif des œuvres corinthiennes. Par là elles se rattachent intimement à l'école ionienne et tranchent sur l'ensemble de la peinture continentale. Les Corinthiens ont été avant tout des « miniaturistes », comme le seront plus tard à leur exemple les peintres des petites coupes attiques (Salle F). Ils ont réalisé en ce genre des chefs-d'œuvre qu'aucun autre atelier n'a pu atteindre ni dépasser, comme l'aryballe de Berlin avec Hercule et les Centaures, ceux de Londres et de Paris avec des groupes de combattants (*Arch. Zeitung*, 1883, pl. 10; *Journ. of. hell. stud.*,

1890, pl. 1; celui du Louvre inédit, Inv. C A 931).

Ce qui les rapproche encore de l'école ionienne, c'est le goût du pittoresque, l'habitude d'accompagner les scènes de détails réalistes, d'accessoires jetés dans le champ, par exemple des arbrisseaux ou des oiseaux volant pour indiquer le plein air (E 639), des poissons pour la mer, des lits, des sièges, des tables garnies de vaisselle pour les réunions dans la maison (E 629), des trépieds et des vases entassés pour les jeux de concours (*Berlin*, n° 1655), etc. De même, sur les plaquettes, tous les ustensiles nécessaires aux métiers populaires sont rassemblés (cf. Wilisch, p. 96-97). Nous aurons occasion (p. 513) de revenir sur cette préoccupation du décor extérieur qui caractérise l'école « ionienne » et qui conetrast avec les habitudes beaucoup plus sobres de l'école que nous appellerons « dorienne » pour l'opposer à la précédente.

L'élément épigraphique, déjà signalé plus haut (p. 441), gagne en force : les légendes explicatives, les noms des personnages se multiplient : même les animaux, les chevaux, sont désignés de façon explicite. Ces inscriptions sont tracées en tous sens, de gauche à droite, plus souvent de droite à gauche, ou alternativement à la façon dite « boustrophédon » ; elles circulent au milieu des personnages et bouchent les trous de la composition (E 635, 638), comme autrefois les animaux ou les motifs végétaux de remplissage (cf. Wilisch, p. 156-158). Comme signataire de peintures, nous trouvons le nom de Timonidas sur une œnochoé qui représente Achille en embuscade guettant le jeune Troïlos et sur une plaquette consacrée à Poseidon (Klein, *Meistersign.*, p. 28).

Si de cette analyse de la composition nous descendons à l'exécution elle-même, nous y remarquons certains principes généraux qui appartiennent moins à une école particulière qu'à l'art archaïque tout entier. La règle d' « isoképhalie » qui consiste à placer toutes les

têtes des personnages à la même hauteur, qu'ils soient debout ou assis ou à cheval, amène des conventions à première vue bizarres, comme de représenter les fantassins de même stature que les cavaliers, ou un cygne aussi grand qu'un lion; mais on les retrouve à cette époque dans la sculpture aussi bien que dans la peinture, elles sont comme le code légal des œuvres d'art de tout genre. De même, la représentation uniforme de toutes les têtes dessinées de profil et, dans ce profil, l'œil indiqué de face sont des conventions dont les bas-reliefs archaïques aussi bien que les peintures affirment le caractère immuable (cf. Wilisch, p. 62-63).

Une convention tout particulièrement intéressante est celle qui régit l'emploi des retouches de couleurs. Le peintre ne s'astreint nullement à copier la nature. Pas plus que sa silhouette noire ne rend le ton réel des chairs, pas plus ses retouches blanches ou rouges ne seront toujours conformes au coloris des détails vrais qu'elles sont chargées d'exprimer. Sans doute cette retouche n'ira pas nécessairement à l'encontre de la vérité et, quand le céramiste mettra du blanc sur les chairs des femmes (E 639), sur une tunique d'homme (E 637), sur la robe d'un cheval (E 642), du rouge violet sur un manteau (E 635), il est clair qu'il aura songé à se rapprocher de la réalité. On observe même, en ce genre, de curieux essais comme celui du ton chair donné aux parties nues des guerriers dans plusieurs des jolis aryballes à zones de personnages dont nous avons parlé (p. 425). Mais il est assez fréquent de trouver des visages, des musculatures, des crinières de chevaux, indiqués en rouge (E 635, 642, 628, 637, 629), comme si le peintre se souciait moins de « faire vrai », que de souligner par une tache vigoureuse un détail qu'il veut mettre en relief. On a parfois indiqué comme source de ces conventions l'imitation de certains ouvrages d'orfèvrerie, qui comportaient un travail d'incrustation en métaux

différents : le noir représenterait la couleur du bronze, le blanc celle de l'argent et de l'étain, le rouge celle du cuivre. On rappelle aussi que les potiers s'inspiraient d'œuvres d'ébénisterie comme le coffre de Cypsélos, tout entier en bois de cèdre, plaqué d'ivoire et d'or : le fond de bois serait imité par le noir, l'ivoire par le blanc, l'or par le rouge. On peut certainement tenir compte de ces influences diverses qui n'ont pas été sans action sur la technique des vases; il faut y joindre surtout, à notre avis, l'imitation des tissus, des tapisseries, où plus que partout ailleurs il est d'usage de nuancer les objets et les personnages de tons colorés, tout à fait conventionnels et irréels, pourvu qu'il en résulte une harmonie de tons gais et voyants. Mais nous ne devons jamais, en parlant de céramique, perdre de vue que le principal courant directeur dans cette industrie a été la peinture elle-même, la fresque décorative, et que les nombreuses conventions dont les vases nous offrent les exemples étaient sans doute celles du grand art pictural. Nous ne pouvons plus le prouver matériellement, puisque ces originaux ont disparu pour toujours; mais, en regardant les plus anciennes fresques grecques, comme le taureau de Tirynthe et d'autres décorations mycéniennes, on se rend compte combien, dès l'origine, les tons colorés sont destinés à souligner et à accentuer le dessin, plus encore qu'à imiter la nature.

C'est plutôt dans le menu détail que l'artiste se montrera scrupuleux et réaliste : toutes les broderies des vêtements, tous les détails des sièges, des lits, des chars, seront reproduits avec une minutie extraordinaire (E 629). Nous retombons, au contraire, dans la convention, née de l'inexpérience et de l'impuissance, quand nous examinons la façon dont les vêtements sont dessinés : ils tombent droit comme de lourdes chapes, sans qu'aucun trait, aucun pli vienne rompre la raideur

immobile de l'étoffe. Là encore, le peintre se fiera surtout aux retouches de blanc, de rouge, de noir, pour diversifier les différentes parties du costume féminin ou masculin, civil ou militaire (Wilisch, p. 98 et suiv.).

Remarquons enfin certaines recherches de perspective, des façons de grouper les personnages qui montrent jusqu'à cinq ou six plans successifs en profondeur (E 637, 638; cf. le cratère d'Amphiaraos, *Berlin*, n° 1655). Bien que ces essais soient encore pleins d'incertitudes et de fautes, que les pieds et les têtes de ces figures soi-disant distantes restent sur la même ligne et à la même hauteur, l'effort n'en est pas moins louable (sur ces règles de perspective peu à peu introduites dans l'art, voy. R. Delbrück, *Beiträge zur Kenntniss der Linienperspektive*, 1899). Le peintre a voulu représenter le mouvement et la vie, le grouillement de la foule réunie, la confusion des chars courant. C'est un trait de vérité inconnu aux œuvres d'art antérieures; il atteste chez l'artiste une volonté bien arrêtée de résoudre toutes les difficultés proposées par le spectacle complexe de la nature.

En résumé, l'impulsion donnée à l'industrie céramique par les Corinthiens a été considérable, et aucune autre fabrique ne peut leur être comparée à cette époque pour l'importance des résultats acquis. Leur clientèle est immense et comprend à peu près toutes les régions connues des anciens. Les fouilles du R. P. Delattre à Carthage ont eu ce résultat scientifique remarquable de faire savoir qu'au sein même de la grande colonie phénicienne, le commerce grec avait su faire pénétrer ses produits, et que ces produits étaient surtout corinthiens (*Quelq. tombeaux de Douimès*, 1897, p. 22-23; *la Nécropole punique de Douimès*, dans les *Mémoires de la Soc. des Antiquaires*, 1897; *Découverte de tombes puniques*, 1898, pl. 2; cf. von Duhn, *Jahrbuch*, 1896, *Anzeig.*, p. 89). Les progrès artistiques ne sont pas moins

dignes d'attention : des formes nouvelles de vases entrent en circulation, la triple polychromie est mise en usage, l'incision facilite et précise le dessin des figures noires, la miniature est créée, les sujets historiques et religieux appliqués aux vases élèvent la peinture industrielle au rang du grand art, les groupements héraldiques deviennent une branche importante de la décoration, la symétrie savante est la loi de la composition, la plastique en ronde bosse collabore avec la peinture pour la décoration des poteries, l'épigraphie y ajoute ses clartés, l'ouvrier prend conscience de sa valeur et signe sés œuvres, le dessinateur ne recule devant aucun aspect de la nature, il n'a recours aux conventions que pour mieux traduire ce qu'il voit, il découvre les ressources de la perspective. Telles sont les plus importantes et les plus fécondes conquêtes des Corinthiens dans le domaine de la peinture industrielle. On ne peut leur refuser d'avoir compté parmi les meilleurs ouvriers de la civilisation grecque naissante.

Mais, justice étant rendue aux potiers corinthiens, nous ne devons pas tomber dans l'erreur commune à beaucoup d'archéologues qui consiste à s'enfermer dans le cercle étroit de la céramique, à ne voir qu'elle, et à attribuer à de simples industriels tout ce qu'on découvre dans leurs œuvres de beau et de fécond. Si nous pensons qu'on a eu tort de transformer en créateurs et en inventeurs de génie les plus célèbres céramistes du ve siècle, les Euphronios, les Douris, les Brygos, à plus forte raison nous dirons que les modestes artisans du VIIe et du VIe siècle n'ont pas eu d'action directe sur l'art de leur temps, mais qu'ils en ont au contraire subi l'influence. Ce qui nous les rend si précieux, c'est qu'ils sont le reflet d'une civilisation supérieure à eux, mais dont les éléments ont disparu à jamais. Quand nous lisons dans Pline (*Hist. nat.*, XXXV,

15 et suiv.) que parmi les plus anciens peintres grecs dont on ait gardé la mémoire, on nommait les Corinthiens Cléanthès et Aridicès, que le premier inventeur du ton rouge fut encore un Corinthien Ecphantos; quand nous voyons (Strabon, VIII, 343) qu'un autre Corinthien, Arégon, avait peint une Artémis portée par un griffon, et que Cléanthès était l'auteur de tableaux représentant la Prise de Troie et la Naissance d'Athéné, où l'on voyait Poseidon tenant un poisson dans sa main (Athénée, VIII, 346); quand Pline et Athénagoras nous racontent (*Hist. nat.*, XXXV, 151; *Legat. pr. Christ.*, 14; cf. Overbeck, *Schriftquellen*, nos 259, 261, 381) l'historiette de la fille de Dibutade traçant le profil d'un jeune homme d'après sa silhouette projetée sur un mur et celle du père façonnant d'après ces contours un bas-relief qui fut la première œuvre plastique et que l'on conserva précieusement dans un sanctuaire de Corinthe; quand nous lisons l'histoire de Démarate, père de Tarquin (ci-d. p. 418) ou la description du coffre de Cypsélos (Dumont-Chaplain, I, p. 221-230; St. Jones, *Journ. hell. stud.*, 1894, p. 30, pl. 1; Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 722-732), n'est-il pas vrai que derrière tous ces textes nous entrevoyons la physionomie d'une Corinthe archaïque, riche et florissante, abondamment pourvue d'artistes en tous genres, guidant les autres cités dans la voie du progrès? Les peintures de vases seules peuvent nous aider à en reconstituer l'image affaiblie. Cette Artémis d'Arégon, chevauchant son coursier fantastique, n'est-elle pas parente des déesses semi-grecques et semi-orientales que nous voyons sur les aryballes du Louvre (E 588, 589)? Cette Prise de Troie de Cléanthès, ce Poseidon symbolisé par un thon, n'en trouvons-nous pas comme une imitation sur des poteries telles que l'aryballe du Cabinet des Médailles (*Jahrbuch*, 1892, pl. 2) ou l'une des plaquettes corinthiennes (*Berlin*, n° 460)? Maintes fois on a noté

que la plupart des scènes du coffre de Cypsélos se retrouvaient sur des vases corinthiens. Le départ d'Amphiaraos (Pausanias, V, 17) est textuellement reproduit sur un des plus beaux cratères corinthiens du Musée de Berlin (nº 1655 ; cf. Dumont, *op. l.*, p. 224). Citons encore comme sujets communs les exploits d'Hercule, Persée poursuivi par les Gorgones, Thésée et Ariane, le combat d'Ajax et d'Hector, Hercule et les Centaures, l'Artémis dite persique, etc. Par conséquent, l'hypothèse d'une forte civilisation, qui, dominant un art industriel de rang modeste comme la céramique, l'influencerait et la dirigerait dans les principales phases de son développement, n'a pour elle que des vraisemblances.

Nous pouvons parvenir au même but par une autre voie. Si ce foyer d'art supérieur a existé, il a rayonné sur d'autres industries que la céramique et nous devons en saisir l'action ailleurs que dans les vases peints. En effet, nombre de bas-reliefs, d'armes, d'objets de métal ou d'ivoire ciselés, contemporains des vases, évoquent les mêmes images, les mêmes sujets tirés d'un répertoire commun où tous les industriels venaient puiser leur inspiration. Quand on examine, en particulier, les petites plaques de bronze, travaillées au repoussé et destinées à servir d'appliques à des coffrets et autres meubles de bois, qui remontent à peu près à la même époque, on y remarque un système de décoration tout à fait analogue : zones de palmettes et de rosaces, files d'animaux, sphinx affrontés, fauves en marche, combats de guerriers, représentations mythologiques ou héroïques comme l'Artémis persique, la lutte de Zeus et de Typhon, la rançon d'Hector, Hercule et les Centaures, Thésée et le Minotaure, etc. (*Ephemeris arch.*, 1892, pl. 12 ; *Bull. corr. hell.*, 1892, pl. 14, 15 ; 1895, p. 218-224 ; *Arch. Zeitung*, 1884, pl. 8 ; *Olympia, Die Bronzen*, pl. 38). Nous n'avons pas à rechercher ici l'origine de ces petits monuments qu'on a tour à tour

attribués à une fabrique corinthienne, ou argivo-corinthienne, ou chalcidienne et attique sous l'influence de modèles ioniens (voy. la thèse de M. De Ridder, *De ectypis æneis*, avec la discussion de ces différentes opinions, et les observations de M. Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 454, 464). Nous nous bornons à constater ici le développement d'une industrie d'art qui, parallèlement à la céramique peinte, passe par les mêmes phases, se rattache d'abord à des traditions géométriques (cf. les fibules gravées de Béotie, Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, t. VII, p. 251-256), subit ensuite des influences extérieures et surtout orientales, délaisse peu à peu les sujets faciles comme les animaux pour aborder les compositions à personnages et crée de véritables petits tableaux d'histoire. Jusque dans les dimensions des figures, dans les détails de technique comme l'incision et le pointillé, dans les principes de composition, dans les conventions d'isoképhalie, de visages de profil, de décor et de formes de vêtements, on retrouve une parenté intime avec les vases. Enfin, de même que les céramistes se sont enhardis à fabriquer de plus grandes poteries, à débarrasser les fonds, à augmenter les surfaces de décoration, de même aussi des pièces d'importance, luxueusement ornées, comme la cuirasse d'Olympie, le poisson d'or de Vettersfelde, le char en bronze de Pérouse (*Bull. corr. hell.*, 1883, pl. 1 à 3; Furtwaengler, 43[s] *Winckelmanns Programm*, pl. 1; Martha, *Art étrusque*, fig. 347) marquent, au VI[e] siècle, l'apogée de cette métallurgie qui, avec des ressources techniques différentes, vise aux mêmes effets que la céramique et se développe dans la même atmosphère d'art.

Si nous soumettions à un examen semblable la sculpture décorative de cette époque, par exemple en confrontant avec les peintures corinthiennes les reliefs du trône de l'Apollon Amycléen, exécutés par Bathyclès de

Magnésie et décrits par Pausanias (III, 18), nous serions encore conduit à des résultats identiques; l'alliance intime des industries avec le grand art y apparaîtrait avec non moins d'évidence (Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 599 et suiv.).

Pour cette raison, j'attribuerai moins d'importance qu'on ne le fait d'ordinaire (Wilisch, p. 72 et suiv.; cf. C. Robert, *Bild und Lied*, p. 21 et *passim*) à la tradition littéraire. Je ne crois pas qu'elle agisse beaucoup, du moins directement, sur la composition des vases. Que nous retrouvions dans quelques lyriques les éléments du Départ d'Amphiaraos ou du Meurtre d'Ismène; que le détail des aventures d'Hercule ait sa source dans nombre de poèmes épiques; que les scènes de la guerre de Troie aient pour origine les récits d'Homère et des autres poètes cycliques, rien n'est plus naturel. Mais que les potiers aient eu l'idée de composer leurs sujets en entendant réciter ces poèmes, voilà qui va contre toutes les vraisemblances. Nous aurons l'occasion de constater que ces ouvriers sont très souvent des illettrés qui ne savent même pas écrire ou qui font des fautes en signant leur propre nom, ou qui se trompent en plaçant les inscriptions à côté des personnages. Il serait tout à fait contraire à la vérité d'en faire des « dilettantes », nourris de poésie et de théâtre, tirant de leurs lectures ou de leurs souvenirs de beaux tableaux décoratifs. Sans doute les grands sujets héroïques et mythologiques ne leur étaient pas étrangers; ils les possédaient dans leur mémoire, comme tout Grec s'intéressant aux choses de la cité et de la religion. Mais ils ne devaient y apporter aucune érudition et tout porte à croire qu'entre eux et la littérature il y avait un intermédiaire, le grand art.

Pour bien juger le rôle et la valeur des céramistes, il faut donc voir les choses de haut : un recul est nécessaire pour les mettre en place, là où ils doivent être.

Ils ne sont qu'un organe dans cette machine puissante que constitue l'art grec en formation et ils collaborent avec d'autres industriels à mettre en mouvement certains rouages. Mais le centre moteur est en dehors et au-dessus d'eux; ils sont entraînés par lui, ils ne le dirigent pas. Et de même que les parties d'un organisme compliqué se subdivisent en une foule de petits mécanismes, de même la céramique grecque admet une variété non moins grande d'agents qui ont chacun un rôle spécial, quoique subordonné à l'ensemble. C'est pourquoi nous devons, dans ce grand travail de la peinture industrielle du VIIe et du VIe siècle, distinguer à côté du groupe corinthien des groupes ioniens, chalcidiens, béotiens, attiques, qui, tout en agissant dans le même sens, ont leur nature et leurs fonctions particulières.

DESCRIPTION

Comme je l'ai indiqué déjà (p. 66), plusieurs méthodes de classement s'offrent à quiconque veut grouper un ensemble un peu considérable de vases, et chaque système offre des avantages et des inconvénients. Il faut considérer celui qui instruit le mieux le public, et ce point de vue varie suivant les catégories de vases. Telle série sera plus importante pour les formes (Chypre), telle autre pour les différences de technique (bucchero, vases de Cæré), telle autre pour l'importance des sujets traités (Corinthe, Attique, etc.). C'est pourquoi je ne me suis pas astreint dans mon classement à une règle unique (ci-d. p. 67-68). J'ai voulu montrer quelle diversité extraordinaire d'études résulte de l'examen attentif des vases peints antiques : sur n'importe quelle question se rattachant à l'histoire de l'art antique, on est

sûr d'y trouver quelque renseignement à prendre.

L'idée qui m'a guidé dans le groupement de la Salle E correspond au plan que j'ai adopté pour le rangement de la Salle C; de même que nous avons suivi là tout le développement du décor incisé ou à reliefs, ici nous voyons se dérouler l'histoire complète du décor peint, depuis les premiers essais linéaires jusqu'à la composition des grandes scènes à personnages. Aucune série ne se prête mieux que les vases corinthiens à une telle démonstration, puisque avec eux nous partons du décor géométrique le plus simple pour aboutir à de véritables tableaux, en passant par toutes les phases du décor végétal et animal. Je sais que par cette façon de classer je mécontenterai ceux qui recherchent surtout dans l'histoire de la céramique grecque les divisions par fabriques, sujet dont je suis loin de méconnaître l'importance. Mais, vu la variété décourageante des opinions émises et le peu de certitude des résultats acquis (ci-d. p. 421-422), je me serais fait scrupule de présenter au public un groupement dogmatique de ce genre, aussi bien que de me restreindre à l'étude des formes de vases ; j'ai pensé qu'il devait être surtout instruit des questions générales qui relèvent de l'histoire de la peinture et du dessin, alors que le reste doit être laissé aux discussions des érudits. D'ailleurs rien n'est plus facile, dans chaque groupe de vases, que d'indiquer ceux qui paraissent appartenir à des fabriques provinciales, de rassembler les formes similaires, et c'est ce qu'on trouvera dans les descriptions suivantes. Si j'encours de ce chef quelque reproche — et l'on m'en a déjà fait de ce genre (*Deutsche Litteraturzeitung*, 1897, p. 1950) — j'emprunterai pour répondre à ces critiques le latin savoureux de l'historien Mommsen qui défendait en ces termes son classement géographique des inscriptions latines : « *Probabuntur quidem aliis aliæ divisiones, quique rebus sa-*

cris studet deorum titulos flagitabit conjunctos, qui rem publicam populi romani illustrat publica epigrammata divelli ægre feret, et sic deinceps : neque facile quisquam intelliget, ut pluvias cœlumve serenum, ita inscriptionum syllogen non sibi soli fieri. » (*Inscript. regni Neapolitani latinæ*, p. VIII).

E 1-22. — J'ai placé en tête une série qui représente les diverses formes de petits flacons dont les Corinthiens se sont servis pour trafiquer de leurs essences et de leurs parfums : l'alabastre ovoïde (7 et 8), l'alabastre piriforme (9), l'aryballe rond (10), l'aryballe en tube circulaire (11), l'amphorisque (12), la pyxis à couvercle (13 à 15), la petite coupe plate (16 et 17). Ces formes sont usitées dans la Grèce même et la plupart des exemplaires qui sont exposés ici peuvent être considérés, à cause de la couleur de l'argile ou à cause de la qualité du lustre noir, comme des produits importés des pays grecs. Les ateliers italiotes les ont imitées à peu près toutes, mais ils ont aussi répandu certains types qui sont plus particuliers à l'Italie, comme l'alabastre à tores saillants (18 à 20), l'alabastre long à fond plat (21), l'alabastre à base pointue (22), etc. Ce petit groupe aidera le visiteur à fixer dans sa mémoire les formes importantes de la série des petits vases qui est extrêmement riche au Louvre. Au premier abord, ces flacons offrent un aspect fort monotone ; pour qui les examine de près, toutes les phases de la technique corinthienne y sont représentées ; rien n'est plus instructif que de voir dans cette longue fabrication, qui va de la seconde moitié du VIIIe siècle jusqu'au VIe, les progrès s'accomplir avec une logique immuable.

A. *Vases à décor géométrique, sans incisions.*

E 23-97. — Le décor en pointillé nous a servi à classer un ensemble considérable de ces vases : il a son point de départ dans la métallurgie (ci-d. p. 402) et il pourrait remonter à une source mycénienne ; dès cette époque, on a pratiqué en Grèce l'ornementation en picotis couvrant la panse entière ou en zones courant autour du vase (Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Thongef.*, pl. 3, n°s 9, 10; *Myk. Vas.*, n°s 208, 234). Le filet ondulé (E 39) rentre dans la série des mêmes survivances. Enfin le damier, les dents entourant la base (E 13, 15) nous sont connus aussi par des poteries mycéniennes (*Myk. Vas.*, n°s 129, 341). Il n'y a donc là rien de nouveau pour nous, mais rien non plus qui oriente les origines du style géométrique corinthien du côté du géométrique grec dorien ; tous les éléments en sont dans la Grèce mycénienne, qui devient plus tard la Grèce ionienne. La totalité des vases de ce groupe me paraissent avoir été fabriqués en Italie : ni l'argile ni les couleurs ne donnent l'impression de produits purement grecs.

E 98-145. — Dessins en petites lignes parallèles, quadrillés, etc. C'est encore dans le répertoire mycénien (*Myk. Vas.*, n°s 42, 51, 65) que nous remarquons l'ornement en angles juxtaposés ou en arête, dérivé lui-même d'une très haute antiquité asiatique (Heuzey, *Monuments Piot*, II, p. 19, pl. 1). Les Corinthiens avec leur goût prononcé pour le végétal ont vite fait de le transformer en une sorte de guirlande de feuillages (comparez E 99, 102, 107, 109, 120, etc., avec E 133, 144). Il a passé aussi chez les Béotiens archaï-

ques (Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 446, fig. 2; cf. l'aryballe de Gamédès, Dumont et Chaplain, I, p. 290).

E 146-249. — La décoration en languettes végétales, entourant le col ou plus rarement rayonnant autour de la base, devient, avec les cercles, le motif typique d'une quantité considérable de vases. Il est possible que ces languettes soient dues elles-mêmes à une simplification d'un motif mycénien (*Myk. Vas.*, n°s 108, 136, 148, 234; cf. pour les Béotiens archaïques, Couve, *l. c.*), mais dans des créations aussi simples nous devons laisser une part assez large à l'initiative propre des artistes de tous pays : l'art spontané entre ici en ligne de compte comme l'art par contact, et le départ à faire entre les deux est souvent fort délicat (ci-d. p. 251-252). On pourrait également pour d'autres motifs simples, comme la grecque sommaire (249), indiquer une filiation avec l'art mycénien (*Myk.*, n°s 131, 376). La retouche rouge en cercle devient de plus en plus fréquente, pour égayer la couleur noire du décor; elle est posée soit par-dessus le cercle noir lui-même, soit directement sur l'argile (comp. 165 et suiv. avec 199, etc.). La plupart des vases exposés sont de fabrique provinciale plutôt que grecque.

E 250-299. — Vases où le cercle seul, en noir et en rouge, constitue surtout le décor. Il ne faut pas toujours prendre la simplicité du décor pour un signe de haute antiquité. La grosseur des aryballes 276 et suiv., la forme des alabastres 280 et suiv. indiquent des produits qui peuvent dater d'une époque peu reculée, voisine du VIe siècle. Les aryballes 279-280 recouverts entièrement du lustre noir, l'un d'eux portant un pointillé blanc et des cercles blancs par-dessus le noir, montrent des influences ioniennes fort pro-

noncées. Nous n'avons pas de raisons de séparer par une grande distance de temps les poteries de ce style et les alabastres à décor végétal et à semis de rosaces comme 299, ou les aryballes à palmettes polychromes comme 350 et suiv., ou même les vases à dessins incisés. Ce sont des produits de fabrication courante, parmi lesquels dominent aussi les œuvres provinciales.

B. *Vases à décor géométrique et à incisions.*

E 300-371. — Série où apparaît la nouveauté importante de l'incision. C'est elle qui permet d'établir un point de repère chronologique : non point que toutes les poteries sans incisions soient antérieures aux œuvres incisées, car à toute époque un peintre a pu se passer du burin pour le décor d'un vase très simple, mais parce que ce procédé, issu de la métallurgie, établit une ligne de démarcation nette entre les différents produits céramiques et se développe de plus en plus à mesure que la fabrication corinthienne prospère et s'étend (ci-d. p. 429). Il est remarquable que l'introduction de l'incision coïncide avec le moment où les formes des vases grandissent. Les deux progrès se font en même temps. Le petit alabastre ovoïde, cher aux protocorinthiens, s'enfle et grossit (comp. 7 et 8 avec 303, 304 et suiv.), de même que l'aryballe à forme ronde (332), l'amphorisque (368) et la pyxis (367). C'est encore un très ancien motif mycénien (ci-d. p. 430), l'imbrication, qui est pris surtout pour texte de décoration. Les écailles sont semées de gros points qui sont tantôt rouges et tantôt blancs ; la palette du peintre s'est donc enrichie maintenant de trois tons, le noir, le rouge, le blanc. C'est une nouvelle preuve de la succession lente et logique de tous ces

progrès. Il est naturel qu'ils représentent le développement d'une seule et même fabrication. Pour cette raison j'ai cru devoir rattacher au groupe corinthien les olpés (340 et suiv.) ornées dans le même style, que d'autres archéologues attribuent à une fabrique étrangère (ci-d. p. 430). Un des petits alabastres à décor imbriqué (302) et la belle œnochoé (347) dont j'ai plus haut signalé l'admirable exécution (p. 430) me paraissent être des produits purement corinthiens qui attestent combien cette décoration était connue et pratiquée par les artistes de l'Isthme. Dans cette série on remarquera (348) une forme rare à Corinthe, celle de l'amphore à panse trapue et à anses plates incurvées (cf. plus loin 573) ; elle est très influencée par les éléments ioniens. Le petit flacon en forme de jambe humaine (333) pourrait aussi avoir une origine ionienne (ci-d. p. 352).

On suit très bien l'évolution qui mène à l'incision dans le groupe des aryballes à grandes palmettes florales (350 et suiv.). Après avoir peint à l'ancienne mode, au trait simple détaché sur un fond clair, avec des parties réservées, le peintre, qui s'est familiarisé avec la nouvelle méthode et qui la trouve plus pratique, exécute d'abord en plaque noire opaque tout l'ensemble du motif qu'il incise et retouche en rouge ensuite (361 et suiv.). Dans le motif floral on reconnaît l'influence originelle du lotus égyptien, mais transformé et stylisé par des artistes asiatiques : l'art assyrien en offre des exemples analogues (Perrot et Chipiez, II, fig. 131, 132). La pyxis 367 et la petite amphore 368 montrent aussi la même transition, avec des motifs floraux très développés, de forme surtout ionienne, et une pratique encore timide de l'incision (cf. des poteries similaires trouvées en Sicile, à Mégara Hyblæa ; Orsi, *Mon. Lincei*, I, p. 854, 868; voy. aussi une pyxis d'Athènes, Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 472).

E 372-417. — C'est la même évolution lente que l'on constatera en étudiant la série nombreuse des petits vases où la chasse au lièvre, sortie du répertoire asiatique et recueillie par le style géométrique des Grecs (*Bull. corr. hell.*, 1893, p. 228-230), devient le texte préféré des ouvriers qui s'essayent à un sujet facile et pourtant emprunté au monde vivant. Nous sortons du règne végétal et du pur géométrique pour entrer dans un domaine nouveau de l'art. Mais, en vertu de « la hiérarchie des genres », les motifs anciens ne disparaissent pas tout d'un coup ; ils se font plus petits, ils passent au rang d'accessoires, et pourtant ils subsistent, ils constituent les chaînons qui permettent de rattacher le présent au passé. C'est ainsi que la pyxis 372 ne diffère pas sensiblement d'aspect des pyxis 13 à 15 dont elle garde en partie le décor géométrique ; mais le couvercle en est incisé, la panse porte, en bonne place, une zone d'oiseaux passant ; et c'est assez pour indiquer une pente différente de l'art industriel. De même, les alabastres piriformes 373 et suiv. sont apparentés intimement à la série 23 et suiv. ; mêmes zones de pointillé, même aspect archaïque. Il n'est pas douteux que beaucoup soient contemporains. Mais, en adoptant un motif de la vie usuelle, la chasse au lièvre, les céramistes qui ont les premiers introduit cette nouveauté dans le décor géométrique, ont prouvé par ce choix même qu'ils subissaient l'influence d'œuvres supérieures, qu'ils appartenaient à un monde plus civilisé. Si nous voyons se continuer si longtemps ce décor et le plus souvent sous une forme schématique et inexpressive, c'est d'abord que les traditions d'atelier sont très tenaces en Grèce ; c'est aussi que « l'article de pacotille », comme nous dirions aujourd'hui, jouait déjà un grand rôle dans l'antiquité pour les produits d'exportation et pour les contrefaçons fabriquées par des ateliers provinciaux. La chasse, réduite à une

zone de chiens courant à peine reconnaissables, en décor monochrome, sans incisions, est devenue comme une estampille hâtive de fabrique sur ces petits flacons. Mais des représentations très soignées du même sujet, comme celle qu'on trouve sur le joli alabastre de Londres (*J. hell. stud.*, 1890, pl. 1), prouvent que l'usage s'en est conservé jusqu'à la plus belle époque corinthienne. Au Louvre même, deux exemplaires (415, 416) montrent ce même sujet appliqué à des alabastres qui appartiennent à la série des vases à imbrications incisées, par conséquent à une période assez développée de la technique corinthienne. Un de ces vases est rendu plus précieux encore par la présence d'une inscription peinte sur l'anse, donnant en lettres archaïques le mot Ἀπλοῦν (415). La forme des caractères répond bien à l'alphabet corinthien ; mais comme les lettres typiques, l'ε, le σ, l'ι manquent, l'écriture conviendrait également à des villes ioniennes de la côte d'Asie, à des îles de la mer Egée, à Erétrie d'Eubée (pas à Chalcis ni à la Béotie), même au Péloponnèse (voy. les tableaux des *Studien z. Gesch. des griech. Alph.*, de Kirchhoff). De plus le sens du mot reste énigmatique. C'est peut-être un nom propre abrégé. Ou bien faut-il en rapprocher la forme thessalienne du nom d'Apollon, Ἀπλόν et Ἀπλοῦν (*Corp. inscript. græc.*, 1766 ; cf. Curtius, *Hist. gr.*, I, p. 129) ? En comparant cette inscription à une autre que je connais sur un aryballe récemment acquis par le Louvre et qui est sûrement corinthien (Salle L), je suis conduit à penser qu'elle appartient au même dialecte. Il est regrettable que nous n'ayons pas ici de certitude, car ce serait un argument de plus à invoquer pour établir l'origine corinthienne des vases à imbrications incisées (ci-d. p. 430). La petite œnochoé 417 offre aussi un exemple de zones d'animaux sans incisions, unies à une ornementation incisée.

C. *Vases à décor végétal et à zones d'animaux incisés.*

E 418-430. — Comment va se faire le passage entre le décor géométrique qui contient déjà, mais en petit nombre, quelques éléments végétaux, et l'abondant décor floral qui va devenir la marque typique de l'industrie corinthienne? J'ai réuni ici un certain nombre de vases qui, sous des aspects différents, mais presque toujours sous forme d'œnochoés ou d'olpés, aident à comprendre la marche logique de cette transformation. On remarquera, en outre, combien ce progrès coïncide avec l'agrandissement des poteries : nous nous acheminons peu à peu vers les grands cratères et les hydries qui seront les chefs-d'œuvre de la fabrication. Nous constatons, à chaque instant, le caractère homogène de toute cette série que l'on voudrait, bien à tort, dépecer entre plusieurs ateliers. Ce sont encore les vases à imbrications qui nous servent de transition. Le réseau serré dont la panse est ordinairement couverte s'interrompt maintenant pour laisser place à une zone claire sur laquelle le décorateur a placé une frise d'animaux (418, 419, 421, 421 *bis* et *ter*). Nous n'aurons plus maintenant à revenir sur le procédé de dessin employé : ce sont toujours des figures en silhouette noire incisée, le plus souvent retouchée de rouge. C'est la technique devenue classique. La façon dont les champs sont ornés mérite l'attention : ce n'est pas encore la grosse rosace opaque et incisée que les Corinthiens appliqueront bientôt avec abondance et même avec excès sur leurs vases : ils sont encore soumis aux influences du dehors et n'ont pas créé un répertoire floral à leur usage propre. Ce sont toujours des éléments ioniens, rhodiens, et, en remontant plus haut, mycéniens qui prédominent (cf. Bœhlau, *Ion. Nekrop.*, p. 87, fig. 38; Furtw. et Lœschcke, *Myk.*

Vas., nos 27, 191; *Mon. Lincei*, VI, pl. 11, no 42; *Not. Scavi*, 1893, p. 451, 463, 479; 1895, p. 129, 156). M. Orsi et M. Wilisch ont indiqué avec raison la part qu'ont eue les souvenirs mycéniens dans la constitution du système floral des Corinthiens : c'est le cercle simple avec un point central (418, 420, 422, 423), c'est la rosace en pointillé (426), c'est la rosace au trait, détaillant la dentelure des pétales (419, 424, 425, 428), ou mieux encore la fine couronne de pétales alternativement noirs et rouges (429). La torsade, rare sur les monuments corinthiens (cf. *Bull. corr. hell.*, 1895, p. 227; Couve, *ib.*, 1897, p. 467, fig. 9, et p. 469) apparaît également ici comme un souvenir ionien (421). Sur le même vase, les formes fantastiques du chien (?) à longue queue d'oiseau, du griffon ailé, du sphinx barbu évoquent le souvenir des créations gréco-orientales. Ce vase est très apparenté aux amphores étrusco-ioniennes que nous étudierons plus loin (p. 547). S'il n'est pas corinthien, il pourrait passer pour un de ces modèles ioniens qui, en Grèce et en Italie, ont circulé dans les ateliers et aidé à la diffusion des motifs orientaux. C'est encore à l'Ionie, peut-être même à la Phénicie, que l'auteur de l'olpé 426 a emprunté ses animaux parmi lesquels on notera le lion dévorant une jambe humaine, et la curieuse bande d'ornements qui contourne le bas de la panse. Je considère cet exemplaire comme provincial, et non corinthien, d'après l'argile très mêlée de mica, le peu de solidité du noir tourné au rouge, le style lourd des animaux. J'en dirai autant de l'œnochoé 430 (argile mêlée de mica, fortes mutations du noir en rouge, lionne double à une seule tête de face, sphinx barbus, lions à grosse tête épaisse, oiseau dessiné en grande partie au trait). Au contraire, la plupart des autres exemplaires tels que 419, 420, 422, 423, sont d'argile et de technique purement grecques : le gisement spécial à ton verdâtre (ci-d. p. 423) se

reconnaît en particulier sur l'œnochoé 428 (très restaurée pour les couleurs et les incisions) et le petit alabastre 429.

E 431-573. — J'ai placé à la suite les vases de même famille dont les champs sont semés de la grosse rosace opaque et incisée; on y sent, en général, une fabrication plus courante, parfois même négligée (433, 435, 441). La routine commence à prendre possession de la composition à zones d'animaux. Ici encore les exemplaires d'origine corinthienne sont faciles à reconnaître (433, 436). Au contraire, il suffit d'examiner avec quelque attention 434 pour y distinguer de grandes différences dans la couleur de la terre, dans le noir plus terne, dans l'éclat vermillon des retouches rouges, dans le style même des animaux et l'abondance du pointillé blanc qui manque sur les autres exemplaires. M. Couve a noté avec raison que le pointillé blanc, sans être absent de la céramique corinthienne, y est plus rare qu'en Ionie ou en Béotie (*Bull. corr. hell.*, 1897, p. 459; voy. E 516). Signalons encore le grandissement de plus en plus imposant des vases qui atteignent, comme dans l'olpé 439, une taille vraiment exceptionnelle. Cette transformation gagne même la classe des petits vases à parfums qui sont restés, comme nous l'avons dit, une « spécialité » corinthienne. Ils se soumettent à la mode du jour. L'alabastre devient très long et se divise, comme les grands récipients, en plusieurs zones d'animaux superposés (450 et suiv.; cf. Orsi, *Mon. Lincei*, I, p. 882). L'amphorisque (442 et suiv.; 464 et suiv.; cf. Orsi, *ibid.*, p. 875), l'alabastre piriforme (464 et s.), le gros aryballe (517 et suiv.) reçoivent à leur tour le même décor. L'ancien petit alabastre, du style protocorinthien, est devenu énorme (478).

Dans les mêmes catégories on apprendra à distinguer assez aisément, grâce à la couleur de la terre ou

au style, les exemplaires qu'il convient d'attribuer à des fabriques provinciales (par exemple, 464, 467, 471, 472, 475, 476, 477, 479, 482, 483, 484, 527, à comparer avec des exemplaires purement grecs comme 488, 490, 492, 493, 494, 521, 522, 532, 551, etc.). Mais on n'oubliera pas que beaucoup de types constituent des nuances intermédiaires parmi lesquelles il serait délicat de saisir des distinctions tranchées de fabrique. Le style négligé (*plump* des Allemands) peut exister sur des produits authentiquement grecs, rapides de facture. D'autre part, la cuisson plus ou moins forte d'un vase change la couleur de l'argile d'une façon qui peut rendre méconnaissables des poteries absolument congénères. Je me garderais donc, pour ma part, de prendre ces caractères incertains comme bases de classification. Il est beaucoup plus intéressant de signaler au visiteur les traits typiques des représentations où se constitue l'art héraldique de la Grèce, à l'imitation des œuvres orientales et ioniennes, les fauves affrontés (483, 489, 494, 501, 507, 510, 511, 521, 524), les coqs affrontés (460, 462, 463, 466, 467, 472, 478, 490, 491, 493, 496, 502, 504, 506), les cygnes affrontés (474), la lionne ailée (473, 486, 498, 505), la lionne double à tête unique (477, 484), etc. Le caractère fortement oriental de la Grèce archaïque se marque ici plus que partout ailleurs. Pour la disposition en zones circulaires, les groupements héraldiques, voy. ci-d. p. 449, 450. Le gros aryballe 516 montre l'oiseau volant aux ailes éployées qui devient un motif très usité à Corinthe, mais dont la création remonte plus haut. On le trouve dans la céramique ancienne de la Béotie sous une forme analogue, qui elle-même pourrait dériver de l'art mycénien (ci-d. p. 244). Peut-être même, en dernière analyse, faudrait-il remonter jusqu'à l'épervier volant des Égyptiens, interprété ensuite et transmis aux Grecs par

les Phéniciens (Perrot et Chipiez, fig. 548, 549)? L'emprunt à la Boétie, pays tout voisin, est d'autant plus plausible que les Corinthiens lui ont également pris la grande coupe plate à oreillettes et à petits tenons saillants (550; cf. A 571). Le pointillé blanc, dont nous avons parlé comme d'un procédé très ancien, dérivé de la métallurgie (ci-d. p. 343, 402), est ici employé avec plus d'abondance que sur les autres exemplaires corinthiens.

Parmi les formes intéressantes et nouvelles, notons le vase à boire appelé cothon (551) déjà signalé parmi les importations corinthiennes de Rhodes (p. 169). Remarquons enfin que dans ce groupe du décor végétal à zones d'animaux incisés prennent déjà place les cratères, appelés quelquefois kélébés ou amphores à colonnettes (notre pl. II, n° 10), de taille moyenne (559 et suiv.). Ils n'ont pas encore les dimensions ni la belle structure architecturale des cratères à scènes mythologiques, mais ils sont ici d'excellents types de transition. Ils sont d'ailleurs plutôt de fabrication provinciale (style épais des animaux, fréquence du pointillé blanc). Ils remplacent d'une façon plus pratique le dinos qu'on était obligé de mettre sur un pied haut (558; le dinos 421 placé par-dessus pour en montrer l'usage ne lui appartient pas). Devenue classique à Corinthe (cf. un exemplaire trouvé à Corinthe même, *American J. of arch.*, 1898, p. 195-205), cette forme a certainement pris naissance ailleurs, peut-être en Ionie ou dans les Iles. On la trouve à une époque fort ancienne à Chypre; elle apparaît à l'état sporadique, sur la côte d'Asie à Cymé, à Naucratis, à Rhodes, en Grèce à Tirynthe, en Etrurie dans le bucchero, en Sicile (Dümmler, *Ath. Mitth.*, 1888, p. 290; *Naukratis*, II, pl. 10 et 11; *Jahrbuch*, 1886, p. 135; Schliemann, *Tirynthe*, fig. 28; *Not. Scavi*, 1887, pl. XI, fig. 17; 1895, p. 135, fig. 12; 1896, p. 277, fig. 14;

cf. Couve, art. *Kelébé* dans le *Dict. des antiq.* de Saglio). Le cratère 567 porte comme décoration un grand poulpe qui est une preuve typique de la persistance des souvenirs mycéniens; ce n'est pas un exemple isolé dans la céramique corinthienne (cf. A 442); il survit encore au v[e] siècle sur des monnaies d'Erétrie (B. Head, *Hist. numor.*, p. 306, fig. 207). L'amphore est une forme tout à fait rare à Corinthe (cf. Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 470). C'est un des traits principaux qui distinguent ses ateliers de ceux de Chalcis et d'Athènes. Aussi l'amphore 573 a-t-elle le caractère d'une poterie composée d'éléments hybrides : la structure du vase avec ses anses trifides est rhodienne (cf. A 326-330); le décor en quatre zones superposées et semées de rosaces est corinthien.

D. *Vases à fond libre et à personnages incisés.*

E 574-612. — Pour faire la transition (car j'attache la plus grande importance à ces sutures qui montrent avec quelle lenteur et quelle logique se font tous les progrès), j'ai placé ici un groupe de vases qui participent encore du style précédent, comme système de décor et comme genre de composition, mais qui préparent deux grands changements : 1° l'introduction de la figure humaine; 2° l'élimination progressive du décor floral pour libérer le fond et mettre en pleine lumière les personnages (ci-d. p. 450). C'est par une sorte de compromis que se fait l'enchaînement entre les zones d'animaux et les tableaux à personnages. Les êtres fantastiques à corps d'animal et à tête humaine ont beaucoup servi à réaliser ce progrès. Les Sirènes abondent dans la catégorie des gros aryballes (575, 576) et des grands alabastres piriformes (574;

cf. A 474), et ce qui prouve bien que leur venue coïncide avec une époque de progrès et de transformation, c'est non seulement la taille remarquable des vases, mais encore l'élimination sensible du décor végétal dans le champ (574, 575; cf. A 462). Ce sont ensuite les dieux orientaux qui mêlent souvent la forme animale à la structure humaine, le génie marin à queue de poisson (Rayet-Collignon, *Céramiq.*, pl. 4) que l'on peut comparer au dieu-poisson Oannès des Assyriens (Perrot et Chipiez, II, fig. 9), le dieu barbu à grandes ailes (586, 587; cf. A 465) qui semble aussi un souvenir des divinités assyriennes (Perrot, *id.*, fig. 29), enfin la déesse ailée tenant de chaque main un oiseau ou un fauve (588, 589; cf. A 468) qu'on appelle souvent « Artémis Persique » et qui rappelle un motif gravé sur beaucoup de cachets et de cylindres asiatiques (Perrot, II, fig. 323, 331; III, fig. 429), bien que M. Studniczka réclame pour elle le nom de Nymphe Kyréné et une origine purement grecque (*Kyréné*, p. 145 et suiv.; cf. pour la discussion, Radet et Ouvré, *Bull. corr. hell.*, 1894, p. 128; Lechat, *ibid.*, 1891, p. 106; Kœrte, *Ath. Mitth.*, 1895, p. 1 et suiv.). Ailleurs (590 à 592) l'évolution se fait par un simple buste d'homme ou de femme placé sur l'anse du vase et passant presque inaperçu dans l'ensemble. Bientôt enfin, avec le sujet du cavalier, des guerriers combattant (594, 595), des hommes dansant dans des attitudes bouffonnes (596 à 608; ce sont les suivants de Bacchus, le plus ancien type des Satyres d'après l'explication de M. Lœschcke, *Ath. Mith.*, 1894, p. 518; cf. *Bull. corr. hell.*, 1895, p. 229), avec la farandole de femmes se tenant par la main et formant une ronde tout autour de la panse (603 et 608), nous entrons franchement dans l'étude du monde réel et vivant.

La plupart de ces vases restent encore attachés, nous l'avons dit, d'une façon traditionnelle au décor végétal.

Pourtant l'affranchissement ne tarde pas à se faire de toutes parts, aussi bien sur les modestes flacons à parfums (comp. 604-606 avec 612 (1) et 612) que sur les grands cratères. Le semis de rosaces, même la présence d'un ornement végétal jeté dans le champ, deviennent une rareté. Cette transformation notable coïncide avec le moment où l'artiste s'attache de plus en plus à donner à ses figures une personnalité qui frappe l'attention. Ainsi, dans la pyxis signée par un des plus anciens céramistes de Corinthe, Charès (609), le simple motif des cavaliers passant à la file se trouve ennobli et haussé à la dignité de tableau d'histoire par l'addition des noms retentissants d'Achille, Patrocle, Protésilas, Nestor, Palamède, Hector et Memnon. Les chevaux eux-mêmes portent, comme dans l'épopée homérique, des surnoms significatifs: Xanthos, Podargos, Balios, Orion, Aéthon (cf. Dumont, I, p. 232). On peut voir cependant combien dans la technique ce vieux céramiste reste attaché aux méthodes anciennes, car c'est à peine s'il emploie l'incision (pour les guerriers représentés sur le couvercle et pour la jambe d'un des cavaliers), tandis que dans tout son silhouettage noir et dans les détails de son ornementation prédominent les traditions les plus archaïques. Les représentations de guerriers passant (606-612) font penser à un motif fréquent du Dipylon attique, mais leur présence sur des monuments ioniens comme le seau d'ivoire de Chiusi (Bœhlau, *Ion. Nekrop.*, p. 119, fig. 64), nous inclinerait à penser que les Corinthiens ont pu les recevoir par cette voie; l'emploi du pointillé blanc dans cette série (606, 607) est aussi une marque ionienne. Les trois zones du petit support cylindrique (608) synthétisent en quelque sorte les progrès accomplis dans la composition : en haut les animaux corinthiens, au milieu une zone de chevaux, en bas le chœur de femmes se tenant par la main et guidées par un joueur de flûte qui est une tradition des sujets géomé-

triques (*Jahrbuch*, 1887, pl. 3). Le haut de cet ustensile est brisé et l'on n'en peut pas connaître exactement l'usage; mais il est à comparer aux similaires de la salle précédente (D 213). L'application d'un sujet mythologique compliqué, la Chasse du sanglier de Calydon, à la panse d'un petit vase comme l'aryballe 612 (1) est, pour moi, une nouvelle preuve que, dès cette époque, la fabrication des grands cratères influence fortement tous les céramistes : ils essayent de faire profiter les petits vases eux-mêmes des créations nouvelles (ci-d. p. 444); la perfection même de l'exécution et du style décèlent une industrie arrivée à son point culminant. On remarquera ici des finesses de détail comme la façon d'exprimer par un ovale allongé l'œil du chasseur blessé et expirant sous la bête; c'est une des plus anciennes recherches d'*expression* dans la peinture grecque (cf. Paul Girard, *Mon. publiés par l'Assoc. des Ét. grecq.*, 1897, p. 14); nous sommes en présence d'un art devenu tout à fait raffiné.

E 613-638. — Les grands cratères forment le dernier terme de la fabrication corinthienne. Nous avons dit plus haut (p. 416) qu'ils proviennent de Cæré comme les vases de la Salle D. Les origines ioniennes de cette forme ont été indiquées (p. 474).

Nous assistons ici à la naissance de la peinture d'histoire et de la peinture religieuse. Débarrassée de tous les ornements parasites qui sont maintenant relégués à leur vraie place, dans les parties accessoires de la poterie, capable de s'attaquer à la figure humaine et de grouper des personnages dans les attitudes les plus variées, la céramique corinthienne voit s'ouvrir devant elle un champ indéfini de compositions. J'ai précisé plus haut (p. 452 et suiv.) les limites que lui imposent les conventions d'un dessin encore très archaïque. Mais en ce qui concerne les sujets mêmes, on n'en voit aucun

qu'elle ne puisse affronter. Toutefois, ici encore, il sera facile de saisir une marche progressive qui mène des motifs les plus simples à des tableaux compliqués. Le vase d'Hercule chez Eurytios (635) ou le départ d'Hector en présence de sa famille (638) décèlent un effort de cerveau et une science esthétique supérieure à l'alignement symétrique des cavaliers passant (630) ou des guerriers combattant deux à deux (628). C'est ici qu'interviennent ces lois de dissymétrie, de perspective et de profondeur, dont la découverte, en rapprochant les artistes de la nature réelle, vivifie l'art pictural tout entier et rompt la monotonie géométrique des anciens temps (ci.-d. p. 455). De plus en plus la modeste industrie des vases peints tend à se rapprocher de la grande peinture, dont elle imite les procédés techniques et les sujets.

Énumérons rapidement les diverses catégories de compositions que nous rencontrons ici. La série 613-624 comprend les cratères où l'on s'est servi de motifs déjà anciens, en se contentant de les grandir, de les isoler sur le fond et d'en perfectionner le dessin : c'est le cavalier, ce sont les guerriers affrontés ou les bacchants burlesques que nous avons déjà vus sur les petits vases à parfums. Même le décor d'animaux subsiste encore, soit en zone inférieure, soit rejeté en arrière sur le revers du vase ou sur les oreillettes supérieures, plus rarement mêlé aux personnages eux-mêmes. Les vases 621 et 622 représentent la dernière étape de cette composition; elle aboutit d'une part à un sujet mythologique dans lequel les combattants sont nommés par des inscriptions (Laïdas et Myrios? cf. Kretschmer, *Griech. Vas. inschr.*, p. 25), d'autre part à un aspect de mêlée confuse et à un enchevêtrement de figures qui rendent beaucoup mieux la physionomie d'un véritable combat. Ces deux derniers vases sont caractérisés par une structure d'anse particulière, qui paraît être une variante introduite sous

des influences ioniennes (cf. 680 et suiv.), par l'emploi d'une terre de couleur différente, tirant davantage sur le rouge et se rapprochant des vases chalcidiens et attiques; pourtant l'alphabet des inscriptions paraît un sûr garant de l'origine corinthienne, à moins qu'on n'aime mieux voir ici une nouvelle catégorie, celle des vases sicyoniens, proposée par M. Purgold (*Arch. Zeit.*, 1881, p. 178). La polychromie diffère également de celle des cratères plus anciens et se complique de larges retouches blanches (cf. 615) qui découpent plus nettement les silhouettes (cf. Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 465-466). Comme particularité intéressante de dessin, signalons l'essai de corps vu de face dans un danseur qui fait le grand écart (620). Un nouveau sujet, qui devient très populaire, se fait jour sur le cratère à terre rouge 624 : c'est celui du banquet. Il existe déjà dans la catégorie des vases à petits personnages et à décor végétal (R. Rochette, *Choix de peintures de Pompéi*, p. 73).

La persistance du décor animal a caractérisé la série précédente. Je répéterai encore que je n'en fais pas un indice absolu de chronologie. Il faut admettre que certains vases à zones d'animaux ont pu être fabriqués plus tard que d'autres vases privés de ce décor. On ne renonçait pas brusquement à un mode d'ornementation. Je cherche à établir la suite logique des progrès, en raisonnant sur la *généralité* des vases produits par les fabriques corinthiennes, et non pas sur des *individualités*. On sentira manifestement que l'art s'est élevé d'un degré en passant à l'examen de la série 625-639, d'où le décor animal a disparu pour être remplacé, dans sa position secondaire et accessoire, par les motifs favoris de la précédente catégorie, c'est-à-dire par les cavaliers, par les guerriers combattant, par les danseurs burlesques. C'est comme une vague qui pousse l'autre. On peut dire de cet art pro-

gressif et raisonné, de cette hiérarchie des genres, ce que Bacon disait de la nature : *non facit saltus*. Les préoccupations religieuses et littéraires des artistes s'accentuent de plus en plus. La chasse du sanglier de Calydon (634), les noces d'Hercule et d'Iole (635), le suicide d'Ajax (*id.*), les adieux d'Hector à Priam et à Hécube (638), la mort de Troïlos (638 *bis*), Pélée enlevant Thétis (639), montrent que l'esprit des industriels se meuble de tous les récits poétiques relatifs aux aventures des dieux et des héros ou à la guerre de Troie. N'oublions pas que leur effort d'invention personnelle est assez mince et qu'ils n'ont la plupart du temps qu'à se conformer à des modèles supérieurs (ci-d. p. 456 et suiv.). Mais comme nous avons là le reflet presque unique d'œuvres à jamais disparues, cette circonstance ajoute un prix inestimable à ces tableautins. Ils nous permettent aussi de recueillir de précieuses traditions sur des épisodes plus obscurs, comme la scène des deux prisonniers enfermés dans un cachot, enchaînés, serrés dans une cangue et secourus par une femme qui leur apporte à manger (632; *Annali*, 1885, pl. D E; pour les noms donnés aux danseurs du revers cf. Dumont, I, p. 258; Kœrte, *Jahrbuch*, 1893, p. 90; Kretschmer, *Die griech. Vas. inschr.*, p. 23), comme l'aventure d'Hercule ramenant les poings liés le héraut du roi Erginos qui levait sur les Thébains un tribut de cent bœufs (633; cf. Saglio, *Dict. des Antiq.*, V, p. 84).

De tous ces cratères, le plus intéressant et le plus beau est incontestablement celui d'Hercule reçu chez Eurytios (635; *Monumenti*, VI, pl. 33; Longpérier, *Musée Napol.*, pl. 22, 34, 36), qui est le chef-d'œuvre de notre salle. Il présente un mélange de scènes familières et dramatiques qui caractérise à merveille le fond de l'esthétique corinthienne : Hercule et les principaux membres de la famille royale, Eurytios, Iphitos, Didaion, Klytios

et Toxos, couchés sur des lits de banquet devant des petites tables séparées qui portent la vaisselle et les mets, ne diffèrent certainement pas des bourgeois de Corinthe contemporains du peintre : les chiens attachés sous chaque guéridon pour dévorer les détritus que l'on jette à terre sont un trait de vérité pittoresque où apparaît toute la conscience du peintre à rendre la réalité. Les costumes et les coiffures sont empreints de la même exactitude. Avec ce tableau, un intérieur de maison au temps du roi Périandre est reconstitué aussi fidèlement que nous sont rendus les costumes et le mobilier des riches Vénitiens du XVIe siècle dans *les Noces de Cana* de Véronèse. La jeune Iole, sévèrement ajustée dans sa tunique et son manteau, retournant la tête du côté des siens pour ne pas regarder face à face le fiancé que les circonstances lui imposent, exprime avec une ingéniosité naïve les sentiments qui l'animent. A droite, sous l'anse du vase, c'est l'office même et la cuisine où des serviteurs dépècent la viande et apprêtent le repas. M. Carl Robert a rapproché très justement (*Bild und Lied*, p. 13-14) la composition de ces vieux tableaux grecs de la poésie homérique elle-même : c'est le même charme de vie familière mêlée à des aventures héroïques. Sous l'autre anse, comme par un contraste voulu avec cette scène tranquille, un des plus lamentables drames de l'épopée a pris place : l'infortuné Ajax, déshonoré par sa folie furieuse qui lui a fait massacrer un troupeau de moutons à la place de ses ennemis, se perce de son épée et expire entre Ulysse et Diomède; le sang jaillit à flot de sa blessure (cf. le sujet de l'aryballe A 473). Au revers, une bataille entre guerriers anonymes, probablement entre Grecs et Troyens, rappelle les sujets favoris de la céramique plus ancienne et forme suture avec les âges précédents, de même que la zone secondaire de cavaliers et la bande d'animaux

placée sur le plat-bord. Le souci de la nouveauté perce encore dans le décor d'une des oreillettes : une chasse au cerf. Tout est à étudier dans ce beau vase : la structure monumentale et architecturale de la poterie, l'argile blanchâtre soigneusement polie, le décor d'entrelacs et de fleurs de lotus si spécialement corinthien et peut-être venu d'Ionie (cf. Bœhlau, *Aus ion. Nekrop.*, p. 109-112), le dessin au trait sur fond d'argile dans la tête d'Iole et dans un des chiens (probablement une chienne), la finesse des incisions, la tendance à la miniature, la coloration rouge des têtes d'hommes, la forme de l'œil masculin différent de l'œil féminin (cf. p. 508), les inscriptions en alphabet corinthien, les souvenirs des céramiques plus anciennes (la chasse au lièvre mêlée à la zone d'animaux), les détails du mobilier, des costumes, des armures, la composition en zones circulaires avec prédilection pour les groupes affrontés, l'imitation de la grande fresque, la hiérarchie imposée aux sujets par la place qu'ils occupent sur le vase, le souci du réalisme dans un sujet mythologique, etc. C'est un résumé complet de tout ce que la peinture corinthienne contient de plus intéressant pour l'histoire de l'art et du dessin (cf. sur ce vase, Dumont et Chaplain, I, p. 246 et suiv. ; Wilisch, p. 68-69).

On étudiera aussi avec fruit la composition et les détails techniques des cratères suivants (pour la bibliographie des vases déjà publiés voy. Dumont, *op. l.*, p. 294 et suiv.) : (637) le départ du couple conjugal, Eurybatès et sa femme, entourés de leur amis (*φίλοι*) qui poussent en leur honneur des exclamations bruyantes (*ίοι*) ; les chevaux sont nommés par une inscription (*ἵπποι*) ; (638) le départ d'Hector disant adieu à ses parents Priam et Hécube, pendant que debout sur le char l'écuyer Kébrionas retient les chevaux ; des femmes, des compagnons d'armes, Hippomachon, Daïphonos, ses sœurs Polyxène et Cassandre lui font

escorte ; plusieurs chevaux sont nommés par leur nom (Corax, Kianis, Xanthos). C'est un tableau d'un pittoresque tout homérique. L'enchevêtrement des figures, les essais de perspective ou d'arrière-plan y sont remarquables. Le fragment 638 (1) raconte la mort de Troïlos : Achille tient suspendu par les pieds le malheureux enfant, pendant que des cavaliers troyens, suivis d'Enée et d'Hector, se précipitent trop tard à son secours. Ce morceau de cratère, tout dépouillé de ses couleurs par l'humidité du tombeau où il a séjourné pendant des siècles, permet d'étudier en détail le travail des incisions qui subsiste à peu près seul et qui dessine complètement les personnages. On remarquera aussi les vestiges de couleur jaune, qui n'est autre que du noir trop cuit et par conséquent mieux incorporé à l'argile.

E 639-648. — Nous terminons par un ensemble de vases qui, soit par leur forme, soit par leur composition ou leur technique, se séparent du groupe précédent ; mais il va sans dire qu'ils ne sont pas nécessairement postérieurs comme fabrication. Sur ces vases, en supprimant la coloration ordinaire de l'argile blanchâtre, non plus seulement par l'emploi d'une terre plus rougeâtre (cf. 566, 567, 592, 619, 621-626, 632, 636, 639, 644), mais même par l'addition d'un engobe spécial, tirant sur le jaune, dont la panse surtout est recouverte (639-643, 645-648), il est visible qu'on a cherché à se rapprocher des produits d'une autre fabrique. Les formes de l'hydrie (641-643), de l'amphore (640, 645, 646), de l'œnochoé (647, 648), sont d'ailleurs rares à Corinthe et décèlent également des emprunts à des ateliers étrangers. La composition est plus pittoresque (voy. 639, l'embuscade de Pélée, avec son arbrisseau et son petit mur bas), les attitudes plus mouvementées (639, 640, 643). On remarquera, en outre, une

ornementation particulière, des grandes volutes et des fleurs de lotus indiquées en blanc (642), des grecques de forme spéciale (643), des quadrillés à gros points blancs (640, 641, 642, 649 et suiv.), même un homme nu, peint tout entier en blanc (640), qui dénotent une influence ionienne (cf. pour l'ornement réticulé, Fl. Petrie, *Ten years digging*, p. 86, et Orsi, *Not. Scavi*, p. 187; pour Périklyménos peint en blanc, Dumont et Chaplain, I, p. 263, et Zahn, *Ath. Mitth.*, 1898, p. 50). Plusieurs des sujets représentés sont pour nous de grand intérêt : l'embuscade de Pélée ravissant Thétis (639), les funérailles d'Achille entouré et pleuré par les Néréides (643), le départ d'Hector sur son char conduit par l'écuyer Damos (642), surtout l'épisode moins connu de Tydée surprenant sa femme Ismène en compagnie de son amant Périklyménos qui s'enfuit (640). Sur une des œnochoés on remarquera la représentation d'un char vu de face, où triomphent les principes de la composition géométrique : le guerrier se nomme Laoptolémos, son aurige Aniochidas, les chevaux Xanthos, Phérès et Balios (cf. *Ath. Mitth.*, 1879, pl. 18). Ajoutées aux décorations des grands cratères, ces peintures achèvent de nous instruire sur l'importance de la peinture historique à Corinthe dans la première moitié du VIe siècle.

E 649-656. — Série de vases, amphores, œnochoés, cratère, formant transition avec les Ioniens et les Attiques, soit par la forme, soit par la composition du décor. Plusieurs sont contemporains de la fabrication courante et classique des vases à figures noires du VIe siècle. L'essai d'engobe blanc épais sur l'argile corinthienne, uni à la forme du lécythe archaïque (656), avec décor d'animaux orientaux, constitue un assemblage curieux d'éléments empruntés à toutes sortes de fabriques.

II. — Les vases ioniens.

HISTORIQUE

Les mots d' « Ionie » et d' « influence ionienne » sont revenus bien souvent dans les pages qui précèdent. Il est temps de s'expliquer sur ce facteur important de la civilisation grecque qui, depuis une dizaine d'années, attire tout particulièrement l'attention des archéologues. Un des premiers qui aient mis en avant le nom de « vases ioniens » et de « fabrique locale d'Ionie » est M. Cecil Smith, en étudiant une amphore de Rhodes à double technique de traits blancs et de traits incisés, qu'il attribuait à une fabrique de Clazomène (*Journ. of hell. stud.*, 1885, p. 371 et suiv.). Mais ce sont surtout les remarquables études de M. Dümmler (*Bullettino dell'Instituto*, 1887, p. 170; 1888, p. 159, pl. 6) sur une série d'hydries et d'amphores, que jusqu'alors on inclinait à croire de fabrication étrusque (Dumont et Chaplain, I, p. 264-275), qui ont donné corps à l'idée d'une céramique ionienne, douée de caractères particuliers, occupant un groupe nombreux d'ateliers, répandant ses produits dans le monde grec et italiote. Depuis, de nombreux articles sur ce sujet ont paru dans les différentes revues d'archéologie et ils n'ont fait en somme que confirmer les principales inductions de M. Dümmler. Sans doute on peut regretter qu'il ait proposé la dénomination bizarre de « pontiques » pour une classe de vases qui n'ont apparemment rien de commun avec le royaume du Pont; qu'il soit tombé dans un travers trop commun qui consiste à mettre une étiquette précise sur des produits dont la provenance reste au moins incertaine. Mais on ne saurait trop le louer d'avoir su distinguer d'un coup d'œil perspicace

toute une catégorie qui restait confondue parmi les vases d'imitation grecque et d'avoir nettement établi le parallélisme des deux groupes d'ateliers céramiques, les uns établis sur la côte d'Asie, en Afrique, et dans les îles orientales de la Méditerranée, les autres dans la Grèce continentale.

A cette division fondamentale, qui est la clef de bien des problèmes dans l'histoire de la peinture, vient s'ajouter une autre vue d'ensemble, qui complète la précédente. C'est que l'Ionie a recueilli l'héritage artistique de la civilisation antérieure à l'invasion des Doriens, que l'art ionien est une survivance et une sorte de renaissance de l'art mycénien. Un des premiers qui aient signalé la persistance des éléments mycéniens dans les œuvres ioniennes est M. Furtwaengler (*Bronzefunde von Olympia*, p. 45; cf. *Olympia*, IV, p. 109). De son côté, dès 1879, F. Lenormant décrivant le lébès d'argent, fabriqué par Glaukos de Chio et consacré à Delphes par le roi de Lydie Alyatte (Paus., X, 16), montrait tous les éléments de décor mycénien que contenait cette œuvre ionienne du VIIe siècle et il concluait : « On croirait lire une description des ors de Mycènes et d'une partie des objets de Spata. » (*Gazette arch.*, 1879, p. 208). Cette idée a été reprise, développée et complétée par beaucoup de travaux. J'y ai déjà insisté dans le précédent volume (ci-d. p. 139; cf. Petersen, *Römische Mitth.*, 1894, p. 295; S. Reinach, *Rev. Etud. grecq.*, 1895, p. 171; P. Girard, *la Peinture antique*, p. 134; Joubin, *Bull. corr. hell.*, 1895, p. 93; Bœhlau, *Aus ion. Nekrop.*, p. 62; De Ridder, *Bronzes de l'Acropole*, p. XI). Là serait aussi, d'après certains auteurs, l'explication du style d'Hallstatt en Illyrie; l'art ionien, dépositaire de l'héritage mycénien, l'aurait porté sur les côtes de la mer Noire et transmis par la voie du Danube (Wide, *Ath. Mitth.*, 1897, p. 255); mais les intermédiaires sont encore difficiles à préciser de ce côté (ci-d. p. 304).

En Grèce même, nous l'avons vu, l'élément mycénien n'avait pas été totalement éliminé par l'introduction du géométrique et du style dipylien (ci-d. p. 218, 223, 225). Mais c'étaient les débris épars d'un art mort. Au contraire, en Ionie, il n'y a pas d'interruption entre le mycénien et le style dit « orientalisant » ; l'un découle naturellement de l'autre, sans rupture ni révolution, ni réaction extérieure (cf. Bœhlau, *Aus ion. Nekrop.*, p. 78, 132; sur les vases mycéniens de la Carie et le style postmycénien dans ces régions cf. Dümmler, *Ath. Mitth.*, 1888, p. 273-280, 301 ; Paton, *Journ. of hell. stud.*, VIII, p. 66-77 ; Helbig, *Nachrichten der Gesellschaft zu Göttingen*, 1896, p. 233).

Telles seront les bases de notre courte étude sur la céramique ionienne. Nous ne pouvons prétendre à épuiser ici un sujet dont on commence seulement à concevoir l'étendue et qui pourrait faire à lui seul la matière d'une thèse ou d'un livre. Nous chercherons seulement à en tracer le cadre et à faire comprendre toutes les ressources que contient pour cette analyse notre salle du Louvre, qui, malgré des lacunes, est plus riche qu'aucun autre musée en ce genre de céramique.

Nous avons déjà raconté (ci-d. p. 93-98, 217) comment l'invasion des Doriens, aux environs du XIIe siècle, transforma l'existence politique et sociale de la Grèce, comment le contre-coup causé par ce profond remous de peuples se fit sentir sur presque tous les rivages du bassin méditerranéen. Le résultat immédiat de cette révolution est la fondation de la Grèce ionienne. Elle ne s'accomplit pas en un jour ni même en un siècle. Les populations chassées de la Grèce continentale se répandent dans les Iles et sur les côtes d'Asie ; par de longues guerres, elles se font place parmi les occupants du sol ; souvent elles les forcent d'émigrer à leur tour : ainsi s'expliquent les exodes vers l'ouest, l'arrivée des Etrusques en Italie et d'autres bandes en

Sicile (ci-d. p. 305). Il est probable que le nouveau partage des terres n'est pas terminé avant le xe siècle. Alors commence une autre ère où la Grèce nouvelle apparaît comme séparée en deux tronçons : les Doriens, d'une part, avec les populations subjuguées par eux, soumises à leurs lois et pénétrées de leurs mœurs ; les Ioniens, d'autre part, formés des débris de l'ancien empire pélasgique et égéen et ayant repris un contact plus direct avec l'Orient. Quand nous disons « Ioniens », nous n'oublions pas que d'autres races ont composé l'ensemble des émigrés, des Achéens du Péloponnèse, des Eoliens de Béotie et de Thessalie (cf. Curtius, *Hist. grecq.*, I, p. 144-145, trad. Bouché-Leclercq ; E. Meyer, *Gesch. d. Alterth.*, II, p. 238 et suiv.). Nous entendons par là que bientôt la civilisation d'Asie Mineure prend un caractère de plus en plus homogène où dominent les éléments ioniens. Cela tient sans doute à ce qu'Athènes, à peine entamée par l'invasion dorienne, contribua à la fondation des villes les plus importantes et leur transmit presque intégralement ses institutions et ses cultes religieux. Milet, Ephèse, beaucoup de villes des Cyclades se rattachaient à Athènes comme métropole : les familles dynastiques qui y fixèrent leur résidence se disaient les descendants des plus vieux rois de l'Attique. Quand le lien fédéral fut créé entre les cités ioniennes, une loi exigea que chaque ville fédérée fût gouvernée par des descendants du roi Codros (Curtius, I, p. 151, 286-287). De plus les Ioniens, dans la partie de territoire qu'ils conquirent, trouvèrent des populations plus douces et plus résignées à leur nouveau sort. Au contraire, les Eoliens du côté de la Troade rencontrèrent une résistance opiniâtre (*id.*, p. 152) et restèrent, même après leur victoire, plus barbares et comme isolés des centres intellectuels : leurs voisins d'Ionie les tournaient en ridicule pour leur rusticité (*id.*, p. 509). Ajoutons enfin que la

proximité d'un grand Etat asiatique comme la Lydie mettait tout de suite les Grecs de la région ionienne en rapport avec les Orientaux les plus riches et les plus cultivés, et leur ouvrait des voies de commerce jusqu'au cœur de l'Asie (Radet, *la Lydie et le Monde grec*, p. 98-107 ; E. Meyer, II, p. 613 et suiv.). C'est donc sur la partie de la côte qui longe la Lydie et la Carie que nous voyons le mieux se développer l'activité des Grecs. En peu de temps, sur une étendue de cinquante lieues à peine, se pressent douze cités qui se réunissent par un pacte fédéral, choisissent un lieu de réunion politique et de fêtes religieuses, le Panionion, adoptent des cultes communs comme ceux d'Athéna, de Poseidon, d'Apollon, et constituent un véritable Etat grec dans l'Etat asiatique : ce sont Milet, Myonte et Priène, Ephèse, Colophon, Lébédos, Téos, Clazomène, Erythræ, Phocée, auxquelles se joignent les îles Chios et Samos (Curtius, I, p. 286). Les Ephésiens restèrent attachés au culte d'Artémis et donnèrent tant de prestige à son sanctuaire que l'Artémision devint un centre où affluaient de tous côtés les pèlerins et les marchands.

Les Grecs arrivaient à point pour profiter d'une invention attribuée aux Lydiens, la monnaie, qui décuplait les facilités du trafic et les relations internationales. Ils lui donnèrent une valeur garantie au moyen de frappes et de poinçons particuliers qui engagaient en quelque sorte la signature de la cité tout entière (*ibid.*, p. 293 ; cf. Radet, p. 155-169). Les trois grandes cités commerçantes furent Ephèse, Milet et Phocée. La première drainait par terre et par la route des caravanes le commerce de l'intérieur dont les étapes principales étaient Sardes et Suse (Radet, p. 102). La seconde avec ses quatre ports bien clos frétait d'innombrables flottilles qui peu à peu supplantaient les Phéniciens dans tous leurs anciens comptoirs. Ce sont les Phocéens qui, les premiers des Grecs, poussent des

pointes jusqu'à la Corse, la Gaule et même l'Espagne ; ce sont eux qui fréquentent les parages réputés très dangereux de l'Adriatique, remontent jusqu'à Spina et Adria, près de l'embouchure du Pô, anciennes cités ombriennes qui s'hellénisent et livrent passage aux marchandises et aux vases grecs jusqu'à Bologne (cf. E. Meyer, *Gesch. Alterth.*, II, p. 683). La mer Noire, où aboutissent les caravanes venant des plateaux de l'Arménie et dont les richesses minérales donnaient lieu à de mystérieuses légendes sur les Arimaspes et les griffons, attirait les marins de Milet : les Phéniciens à Lampsaque, à Pronectos, leur avaient ouvert la voie. Ils les suivirent et les dépossédèrent grâce au concours des Cariens depuis longtemps familiers avec ces lointains parages. Vers 785 av. J.-C., Abydos, Cyzique, Sinope étaient devenus d'importants comptoirs grecs ; plus tard Trapézonte, sur le chemin de la fameuse Colchide. Du côté de la Thrace, c'est Istros (vers 650), Tyras, Odessos (vers 600), Olbia, débouchés des grands arrivages de blé, qui prennent naissance. Enfin la Crimée elle-même, perdue dans les brouillards des Cimmériens, est explorée et exploitée, d'abord au moyen de camps volants, puis à partir du VIe siècle mise en coupe réglée, grâce à la fondation de deux belles villes, Panticapée (Kertch) et Théodosia, ayant en face d'elles Phanagoria. Le fond de la mer d'Azof seul arrêta l'essor des Milésiens ; en plein pays scythe, ils établirent un poste à Tanaïs qui leur fournissait des fourrures et des esclaves (Curtius, p. 513-524). « Au milieu du VIe siècle, dit Curtius, Milet, mère de 80 colonies, était plus fière et plus puissante que n'importe quelle autre cité hellénique. »

Ce n'est pas tout. Dans cet immense empire colonial fondé en deux siècles par l'énergie d'un petit peuple, il faut faire entrer l'Egypte elle-même, l'Egypte murée et impénétrable aux étrangers, dont les mœurs

inhospitalières, comme au temps de Busiris, vouaient à la mort les malheureux débarqués sur son rivage. Malgré toutes les difficultés, dès le VIIIe siècle, les Milésiens avaient réussi à établir à l'embouchure du Nil, sur le bras de Canope, une factorerie fortifiée qu'on appelait « le Mur des Milésiens ». Ce fut là pendant longtemps un lieu de cabotage médiocre, soumis sans doute à toutes sortes d'interdits et de vexations. Mais c'était le pied mis sur le sol égyptien. La porte s'ouvrit plus grande sous le règne de Psammétique (666-612) qui, ayant appelé à lui des mercenaires grecs pour combattre ses compétiteurs à la suzeraineté, leur permit de s'établir dans un camp retranché; celui-ci prit le nom de Naucratis et devint un centre florissant de commerce. D'autres mercenaires s'établirent plus à l'est, à Daphnæ (Defenneh).

Anasis compléta l'œuvre de son prédécesseur (570) en ouvrant à tous les Grecs le Delta : Daphnæ ayant été abandonné, Naucratis devint la cité grecque par excellence, où s'installèrent une foule de commerçants et d'artisans agissant au nom d'une sorte de raison sociale qui comprenait neuf villes associées : Chios, Téos, Phocée, Clazomène pour les Ioniens, Rhodes, Halicarnasse, Cnide et Phasélis pour les Doriens, Mitylène pour les Eoliens. Un sanctuaire commun, l'Hellénion, s'éleva à Naucratis où les Milésiens, jaloux de leurs anciens privilèges et dépités de la concurrence de leurs compatriotes, conservèrent pour eux le temple d'Apollon. Samos et Egine avaient aussi leurs représentants et leurs sanctuaires particuliers. Ce fut une sorte d'Alexandrie archaïque (Curtius, p. 524-531; pour l'histoire détaillée de Naucratis et de Daphnæ, sur les dates de fondation qui sont assez controversées, voy. le livre de M. Mallet, *Les premiers établissements des Grecs en Egypte*, tome XII des *Mémoires de la Mission du Caire*).

Ce bref résumé, qui ne dispensera pas de lire dans les ouvrages de Curtius ou de Meyer, de M. Radet et de M. Mallet, les détails de cette étonnante et rapide colonisation, était nécessaire pour faire comprendre ce qu'a été l'art de cette Grèce nouvelle et en particulier sa céramique. Tout ce qu'elle contient de souvenirs mycéniens, tout ce qu'elle doit aux imitations des œuvres orientales, sa prédilection pour les animaux, pour les fauves, pour les végétaux, la gaieté de son coloris, son intime parenté avec l'art des tissus si renommés dans ces contrées, sa force extraordinaire d'expansion dans les pays les plus lointains, trouvent là une explication naturelle.

Une fortune si haute semblait présager pour l'Ionie de longs jours de prospérité. Elle s'écroula en moins de dix ans. L'invasion des Perses changea brusquement l'état politique de l'Asie Mineure. Les Lydiens attaqués les premiers ne purent pas résister à l'envahisseur : Sardes fut prise en 546 et l'on sait à quelles méditations philosophiques prête la destinée de Crésus, déchu de sa puissance et prisonnier de Cyrus pour le reste de ses jours. Les villes ioniennes avaient vu sans tristesse les malheurs de leur puissant voisin, qui plus d'une fois avait cherché à les annexer à son empire. Mieux inspirées, elles eussent fait cause commune avec lui pour repousser l'ennemi commun. Quand les Perses descendirent vers les riches territoires des Grecs, ceux-ci comprirent leur faute et s'adressèrent en vain à Sparte pour les défendre. Le général perse, Harpage, réduisit une à une toutes les villes qui durent accepter le joug et payer tribut. Quelques cités aimèrent mieux tout quitter que de se soumettre. Les habitants de Téos émigrèrent à Abdère, en Thrace. Les Phocéens, après avoir mis sur leurs vaisseaux tout ce qu'ils pouvaient emporter, leurs femmes, leurs enfants, leur mobilier, et même, dit Hérodote (I, 163), les statues et autres offrandes qui se

trouvaient dans les temples, hormis les peintures et les œuvres de pierre ou de bronze, se réfugièrent en Corse, à Alalia où vingt ans auparavant un oracle leur avait fait fonder une colonie. Ces mêmes Phocéens, cinq ans plus tard (539 av. J.-C.), étaient encore obligés d'émigrer à Rhégium, dans le sud de l'Italie, à la suite d'une bataille navale où ils furent défaits par les Etrusques et les Carthaginois ligués contre eux (voy. Curtius, II, p. 141-159). A partir de ce moment l'empire ionien disparaît, comme avait disparu avant lui l'empire égéen ou mycénien. Il laisse la place, dans l'histoire sociale et artistique, au monde grec continental et en particulier à l'Attique qui s'élève et va prendre la tête des nations. La chute si soudaine de la puissance ionienne dut contribuer beaucoup à l'essor d'Athènes, à la fois métropole antique des Ioniens et héritière naturelle de leur génie. Beaucoup d'Ioniens reprirent alors le chemin de la Grèce.

L'ensemble de la céramique ionienne est constitué par les groupes suivants que nous rangeons, autant que possible, par série chronologique, en indiquant leur provenance géographique.

1° Vases de Chypre (ci-d. p. 82).

2° Vases de Rhodes (ci-d. p. 129).

3° Vases de Samos (Bœhlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, p. 52-73).

4° Vases des côtes d'Asie Mineure apparentés au style rhodien (pour Larissa cf. Bœhlau, p. 86-89; pour Myrina, ci-d. p. 277; pour Pitana, Pottier et Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 505, et Bœhlau, p. 86; pour la Troade, Dœrpfeld, *Troja*, 1893, p. 119; pour la Carie, Winter, *Ath. Mittheilungen*, 1887, p. 226; pour Cnide, C. Torr, *Revue arch.*, 1894, II, p. 26-27).

5° Vases de Naucratis en Egypte (C. Smith dans

Naukratis de Fl. Petrie, I, p. 46; E.-A. Gardner, *Naukratis*, II, p. 38; *Journ. hell. stud.*, 1889, X, p. 126).

6° Vases de la Crimée apparentés au style de Rhodès (*C. rendus Saint-Pétersb.*, 1870-1871, pl. 4; Karo, *De arte vascul.*, p. 33).

7° Vases de Defenneh ou Daphnæ en Egypte (Murray dans *Nebesheh and Defenneh* de Fl. Petrie, p. 61; Dümmler, *Jahrbuch Inst.*, 1895, p. 35; Zahn, *Ath. Mitth.*, 1898, p. 51-52, 54).

8° Vases d'Egine (Lœschcke, *Ath. Mitth.*, 1897, p. 260; Pallat, *ibid.*, p. 265 et pl. 8).

9° Vase de Phocée et fragments de Chypre (ci-d. p. 114).

10° Vases de Milo (Conze, *Melische Thongefaesse; Jahrbuch*, 1887, pl. 12; Mylonas, *Eph. arch.*, 1894, pl. 12, 13).

11° Sarcophages de Clazomène (voy. Salle M; cf. *Bull. corr. hell.*, 1890, p. 376, pl. 2; 1892, p. 240; 1895, p. 69, pl. 1 et 2; *Revue des Etud. grecq.*, 1895, p. 162; Murray, *Terracotta sarcophagi*, 1898; *Monuments Piot*, IV, p. 27; *Denkm. Inst.*, I, pl. 44-46; II, pl. 25-27).

12° Vases cyrénéens (Puchstein, *Arch. Zeit.*, 1881, p. 217, pl. 10-12; Dumont-Chaplain, I, p. 293; *Bull. corr. hell.*, 1893, p. 226; Studniczka, *Kyrene*).

13° Hydries ioniennes dites de Cæré (Dümmler, *Röm. Mitth.*, 1888, p. 166; *Bull. corr. hell.*, 1892, p. 253).

14° Amphores et œnochoés ioniennes d'Italie (Dümmler, *Röm. Mitth.*, 1887, p. 170 et suiv.; Schumacher, *Jahrbuch*, 1889, p. 222, pl. 5).

15° Hydries et cratères ioniens d'Asie Mineure et d'Italie (Dümmler, *Röm. Mitth.*, 1888, p. 159, pl. 6; *Bull. corr. hell.*, 1893, p. 424, pl. 18; Zahn, *Ath. Mitth.*, 1898, p. 38, pl. 6).

16° Coupes et amphores de style attico-ionien, trouvées à Rhodes et en Italie (*Bull. corr. hell.*, 1893, p. 431; cf. *Journ. hell. stud.*, 1884, pl. 40-43; *Monumenti*, VI-

VII, pl. 78; X, pl. 8; Gerhard, *Aus. Vas.*, pl. 317).

17° Vases à figures noires de décadence, trouvés en Italie et représentant la dégénérescence du style ionien dans les ateliers italiotes (Studniczka, *Jahrbuch*, 1890, p. 143; Patroni, *La Ceramica antica*, p. 30, 31).

Comme M. Dümmler l'a remarqué avec raison, nous donnons le nom d' « ioniens » à des produits qui souvent ont pu être fabriqués en pays dorien, comme Rhodes et Milo (*Römische Mitth.*, 1888, p. 162, note 1); mais il est question ici de style et d'école, non de race ni d'ethnographie. Des peintres doriens peuvent faire partie d'un groupe artistique ionien, au même titre que Pæonios de Mendé ou Polygnote de Thasos représentent une phase de l'art péloponnésien ou de l'art attique.

La difficulté qui se présente sans cesse dans des études de ce genre est de déterminer les centres de fabrication. La proposition de M. Dümmler pour localiser dans le Pont une partie de cette céramique n'a pas été favorablement accueillie : elle reposait, en effet, sur des raisons insuffisantes, tirées de la représentation des Scythes et du costume scythique sur ces vases (*Röm. Mitth.*, 1887, p. 186-188). Mais il faut reconnaître que les hypothèses diverses qui ont été émises n'ont pas réussi davantage à faire naître la conviction dans les esprits. M. Smith (*J. hell. st.*, 1885, p. 371) avait mis en avant le nom de Clazomène et cette idée a été reprise par M. Zahn (*Ath. Mitth.*, 1898, p. 67-68); tout porte à croire qu'en effet, les grands sarcophages de terre cuite peinte, découverts dans cette localité, ont été fabriqués sur place (S. Reinach, *Rev. des Et. gr.*, 1895, p. 181); il est donc possible qu'on y ait fabriqué aussi des poteries, mais rien ne le prouve d'une façon indubitable. Une autre hypothèse, plus vraisemblable encore, est de considérer Milet, la plus importante des cités ioniennes, l'alliée commerciale des Corinthiens,

la fondatrice du premier comptoir grec en Egypte, comme la source principale des vases ioniens. J'ai déjà indiqué cette solution dans mon premier volume (ci-d. p. 149). M. Lœschcke et M. Karo ont placé à Milet l'origine du style rhodien (Karo, p. 26, 33; Bœhlau, p. 75). M. Bœhlau s'est montré beaucoup plus affirmatif et a cherché dans son livre, *Aus ionischen und ital. Nekrop.*, à distinguer nettement les uns des autres les vases samiens (catégorie de Fikellura à Rhodes), les milésiens de style ancien (ensemble des rhodiens à zones d'animaux), les milésiens de style récent (catégorie de Naucratis et de Rhodes avec incisions), les éoliens (coupes de Rhodes à incisions sur fond noir, amphores et œnochoés à imbrications incisées, olpés à rouelles et à zones d'animaux). Les remarques intéressantes dont son étude est remplie ne réussissent pas à dissimuler le peu de sûreté de ces attributions : plus elles sont exprimées sous une forme énergique et pressante, plus elles suggèrent une foule de doutes et d'objections. Des théories de cette nature ne peuvent être présentées que sous forme d'hypothèses, de solutions provisoires, car il est trop clair que la base fondamentale du raisonnement, c'est-à-dire l'exploration méthodique et définitive des centres ioniens, fait défaut. Dans l'état de nos connaissances, Milet, Clazomène, Phocée, Cnide, etc., pourraient prétendre à peu près également à posséder d'importants ateliers, sans compter les grandes îles comme Rhodes et Samos. Mais beaucoup d'exemples nous montrent que la production industrielle n'est pas toujours en rapport direct avec l'importance politique d'une localité : ni Tanagre, ni Myrina, petites villes secondaires, n'étaient dignes, *a priori*, de figurer parmi les centres d'industries d'art remarquables; et de nos jours la célébrité de Limoges ou d'Aubusson n'est-elle pas due à des causes tout autres que leur rôle historique? Sans doute, il est plau-

sible qu'une grande cité commerçante, dont les produits sont colportés partout, se donne la peine de décorer la poterie où elle enferme ses vins ou ses huiles. Il n'y a donc aucune invraisemblance à supposer que Milet ait eu sa céramique peinte et l'ait répandue dans le monde gréco-oriental. La diffusion des fragments du style de Naucratis en Egypte, à Chypre (Munro, *Journ. hell. stud.*, XII, 1891, p. 141-142), à Athènes (Gardner, *ibid.*, X, p. 269; Schneider, *Ath. Mitth.*, 1889, p. 341), et jusque dans la Crimée (d'après une communication verbale que je dois à M. Pharmakowsky d'Odessa), serait un argument en faveur de cette opinion, car les Milésiens étaient mieux préparés que d'autres à ces lointaines navigations (cf. E. Meyer, II, p. 445). Mais rien ne permet d'assurer l'existence de cette fabrique et d'en faire la base d'une classification scientifique. A plus forte raison, il est inadmissible qu'on crée des centres céramiques à Larissa ou à Cymé, ou dans telle autre localité asiatique, sur la foi de quelques fragments recueillis dans la région. Je sais qu'on perd beaucoup à rester dans une attitude expectante, qu'on résiste difficilement au plaisir d'échafauder des systèmes qui rejettent dans l'ombre les théories des prédécesseurs et qui passent quelque temps pour « le dernier mot de la science », jusqu'au moment où ils perdent eux-mêmes tout intérêt parce qu' « un autre mot » aura été prononcé. Pourtant, au risque de paraître timoré ou peu imaginatif et afin de ne pas tromper le lecteur sur l'incertitude des résultats acquis, je m'abstiendrai de donner aux noms que j'emploie le sens de « fabrique ». En parlant des céramiques de Rhodes, de Naucratis, de Cymé, de Clazomène, je continue à désigner des provenances géographiques et à distinguer des styles, mais je ne prétends pas préciser des centres de production. J'indiquerai, quand l'occasion s'en présentera, des probabilités dans tel ou tel sens. Mais je ne crois

pas qu'il faille méconnaître ce qu'on peut appeler « le droit à l'ignorance », qui, en bien des cas, fait partie intégrante de la vérité scientifique.

La caractéristique de la série entière consiste dans des détails de technique et de style que nous pouvons ranger sous les chefs suivants :

1° *Couverte.* — Les douze premiers groupes se distinguent par l'emploi de la couverte blanche, destinée à boucher les pores de l'argile et à former un fond très clair sur lequel la peinture noire se détache avec vigueur. Si les cinq derniers ne suivent pas la règle commune, c'est qu'ils appartiennent précisément à un temps où les produits de l'art attique prenant de plus en plus d'importance, le système de peinture sur fond d'argile rougeâtre (sans autre couverte qu'un enduit translucide qui permettait d'appliquer la couleur sur la surface devenue imperméable) parvenait à influencer les ateliers ioniens eux-mêmes et à leur imposer en quelque sorte les préférences de l'école continentale.

Cette différence de couverte est un trait essentiel à établir, pour comprendre l'antagonisme des deux écoles. Elle a des conséquences fort importantes sur le développement du décor céramique, car elle donne un ton voyant et gai aux peintures céramiques de l'Ionie, tout différent de la physionomie plus sombre et plus sérieuse des poteries attiques. J'ai fait ailleurs (*Bull. corr. hell.*, 1890, p. 378-381) l'historique de la peinture à couverte blanche et j'en ai expliqué les phases. Elle finit à son tour, dans le courant du VIe siècle, par influencer les ateliers du continent; elle s'introduit en Attique, probablement sous le couvert de Nicosthènes (Salle F) et s'épanouit au Ve siècle avec l'admirable floraison des coupes à fond blanc et des lécythes funéraires (Salles G et L). Mais, avant d'amener ces fusions harmonieuses, elle est, comme l'incision, un sujet de querelle entre les deux grandes écoles céramiques. Là encore nous pou-

vons noter que les Corinthiens ont joué le rôle d'agents médiateurs, car, grâce aux qualités naturelles de leur argile claire, ils ont les premiers pratiqué en Grèce une peinture sur fond clair et quelquefois même sur engobe jaunâtre (ci-d. p. 484) qui les rapproche des Ioniens.

2° *Traits réservés et traits blancs.* — L'étude des vases corinthiens nous a appris quelle commodité les céramistes grecs avaient trouvée dans l'emploi des traits incisés (ci.-d. p. 437). Avant cette trouvaille, empruntée sans doute à la métallurgie, on avait pris l'habitude, quand on voulait indiquer quelques parties accessoires dans la silhouette noire des personnages, de réserver une place claire sur le fond d'argile et d'y dessiner au trait noir le détail voulu. Les vases béotiens et les protoattiques, qui forment la suite du Dipylon, en offrent de nombreux exemples (*Vases antiq. du Louvre*, pl. 21; *Jahrbuch*, 1887, pl. 3 à 5). Cette technique, assez enfantine et sommaire, est pratiquée avec beaucoup plus d'adresse sur les vases ioniens de Rhodes et de Naucratis. Elle conduisait peu à peu à ce qu'on appelle le « dessin au trait ». Sur un sarcophage de Clazomène, exposé au Louvre, deux lionnes, la tête vue de face, sont exécutées tout entières au trait noir sur la couverte blanchâtre (Joubin, *Bull. corr. hell.*, 1895, p. 73, pl. 2; cf. Murray, *Terracotta sarcophagi*, pl. 8). Plus souvent, la tête et les pieds des animaux sont faits de simples lignes et le corps seul est en silhouette opaque, dans laquelle l'ouvrier a pris soin de réserver de petites languettes claires qui resteront telles ou qui seront recouvertes de touches rouges, représentant la saillie des muscles ou des côtes (E 658, 659). Il aurait suffi de continuer cette élimination du noir opaque pour aboutir au système qui sera plus tard classique en Grèce dans ce qu'on appelle « la peinture à figures rouges » (Salle G). C'est une péripétie curieuse de l'histoire de la peinture grecque que cette évolution

logique qui mène de la silhouette opaque à la figure au trait et qui tout à coup est entravée, ramenée en arrière et, on peut le dire, plongée de nouveau dans les ténèbres de « la figure noire » par le succès décisif du dessin en ombre portée et en incisions (voy. la *Conclusion*).

En attendant, les peintres ioniens se sont rendu compte assez vite des inconvénients du trait « réservé » qui exigeait une main-d'œuvre longue et délicate. Il est probable que la grande peinture, si l'on en croit un texte de Pline sur lequel nous reviendrons plus tard (XXXV, 16 : *spargentes lineas intus*), leur offrait un autre procédé plus rapide et plus commode, qui consistait à indiquer par des traits blancs certains détails intérieurs (E 707, 734, 736). En tout cas, comme nous l'avons montré à propos des vases étrusco-ioniens de Cæré (p. 378), partout où se manifeste l'influence des modèles ioniens, le trait blanc apparaît comme une sorte d'estampille de fabrique. L'emploi du décor blanc, concurremment avec le style rhodien à traits réservés, est prouvé par plusieurs exemplaires du Louvre (A 311, 321, 330 *bis*). Par conséquent, nous avons des raisons de croire que de bonne heure, dès le milieu du VIIe siècle, le trait blanc était en usage dans les ateliers ioniens. Aussi quand, par les Corinthiens (ci-d. p. 145, 440), les céramistes de Rhodes ou d'Ionie eurent connaissance du dessin buriné à la pointe sur l'argile, ils ne se montrèrent pas le moins du monde disposés à accepter le nouveau procédé. La présence de l'incision accompagnant des peintures du style de Rhodes ou de Naucratis resta exceptionnelle (voy. les fragments de Larissa et les vases appelés « spätmilesiche » par M. Bœhlau, p. 79-89 ; au Louvre E 659, *Monuments Piot*, I, p. 43, pl. 4). Quant aux vases dits éoliens par M. Bœhlau (p. 89-103), si la provenance ionienne en était démontrée, il faudrait les ranger dans une catégorie plus tardive et subissant déjà l'influence des céramiques incisées de Corinthe,

de Chalcis et de l'Attique; mais nous démontrerons plus loin qu'ils appartiennent plutôt à des ateliers étrusques, travaillant d'après des modèles ioniens (p. 548). En résumé, on peut admettre avec M. Bœhlau (*op. l.*, p. 107) que le trait blanc a été en Ionie une réaction contre l'incision, mais ajoutons que cette résistance venait de ce que les céramistes étaient accoutumés au trait blanc comme au trait réservé et ne jugeaient pas à propos de changer de manière. La persistance du trait blanc sur les sarcophages de Clazomène jusqu'en plein vi[e] siècle (Zahn, *Ath. Mitth.*, 1898, p. 73-75) est un exemple typique de cet attachement aux traditions nationales. Certaines figures noires de décadence, qui décorent une catégorie de vases fabriqués probablement en Etrurie au v[e] siècle (E 777 et suiv.), portent encore des traits blancs au lieu d'incisions pour indiquer les détails intérieurs.

Même quand ils admettent l'incision, certains potiers ioniens ont soin de remplir le creux d'un enduit blanc (Dümmler, *Röm. Mitth.*, 1888, p. 161), ce qui est un procédé très ancien à Chypre (A 21 et suiv.). On notera aussi une certaine façon de faire le trait blanc ondulé quand il s'agit de représenter les plis des vêtements (E 736; *Bull. corr. hell.*, 1893, p. 424), et l'on peut penser que la technique sculpturale n'est pas étrangère à cet essai de modelé (cf. les statues de l'Acropole d'Athènes, Collignon, *Sculpt. grecq.*, I, fig. 172, 173).

Un plat de Naucratis, conservé au Musée Britannique (Fl. Petrie, *Naukratis*, II, pl. 12), montre qu'à une certaine époque les procédés les plus divers du dessin ont fini par fusionner : ce plat porte à l'intérieur une figure de sphinx dont le corps est en noir opaque, la tête et les pattes au trait noir sur le fond de couverte blanche; les masses de la chevelure, les écailles sur la poitrine et quelques menus détails musculaires des pattes sont incisés, d'autres réservés, enfin les oves du

pourtour et certains traits de l'aile se détachent en blanc. Il y a là quatre ou cinq techniques qui représentent les essais accumulés pendant plusieurs siècles (silhouette noire, trait noir sur fond clair, trait blanc sur fond noir, traits réservés, traits incisés) et qui sont rassemblés sur le même monument. Cette espèce d'incohérence et de complication montre qu'il était temps pour les céramistes d'adopter une méthode unique et simple. De là le succès de la figure noire incisée, propagée par les Corinthiens.

3° *Persistance des motifs mycéniens.* — Nous l'avons déjà notée à Rhodes (p. 139) et en Etrurie (p. 366) comme un trait de la céramique ionienne. Il est vrai que la recrudescence des anciens motifs mycéniens n'est pas limitée au domaine gréco-asiatique et insulaire, et qu'elle se manifeste aussi sur des produits corinthiens et attiques (p. 464, 465, 558). Mais, tandis qu'elle est assez rare et sporadique dans ces derniers, elle abonde à Rhodes et à Naucratis.

Les crochets en virgules (*Naukratis*, II, pl. 9), les spirales (Rayet-Coll., pl. 2), l'imbrication (A 321; *Monumenti*, 1869, pl. 5, n° 1; *Antike Denkmäler*, II, pl. 26 et 27, 1; *Defenneh*, pl. 30, 32), les guirlandes de feuillages qui courent sur la panse ou qui s'enroulent autour de l'attache des anses (E 696 et suiv., 783 et suiv.; *Defenneh*, pl. 28; Perrot et Chipiez, VI, fig. 482; Furtwaengler, *Jahrbuch*, 1893, *Anzeiger*, p. 9 et 10; *Mykenische Thongefaesse*, pl. XI, n° 56), la palmette en forme de raquette droite ou d'éventail (E 675, 676; *Defenneh*, pl. 27; Joubin, *Bull. corr. hell.*, 1895, p. 71, pl. 1; cf. Perrot et Chipiez, VI, fig. 226, 227) sont des souvenirs lointains, mais précis, d'un art disparu.

4° *Décor végétal.* — La prédilection marquée pour le décor végétal est une des caractéristiques importantes de l'art ionien : c'est encore un héritage de la période

mycénienne (ci-d. p. 132, 189). Ce goût ne se marque pas seulement dans la profusion des ornements floraux jetés sur la surface des vases, car les Corinthiens ont pratiqué plus que personne ce mode de remplissage (ci-d. p. 435), mais surtout dans la façon dont le végétal est rendu et étudié. A Corinthe, comme dans le reste de la Grèce, la fleur ou la plante n'est pas reproduite pour elle-même. On a extrait un élément de ce végétal, une corolle ou une feuille, et on en a fait un motif presque géométrique, chargé de meubler les fonds. Si le mot pouvait s'appliquer à des artistes qui, en somme, n'ont jamais connu l'amour de la nature comme les modernes, je dirais que les Ioniens ont été les « paysagistes » de l'antiquité. Chez eux seuls on retrouve quelque chose du sentiment qui est si vif chez nous et aussi chez certains peuples orientaux, comme les Japonais, je veux dire le penchant à étudier la plante, le souci de rendre en détail et avec vérité l'être frêle et gracieux qu'est un vulgaire brin d'herbe ou une fleur des champs. Il est possible que cette qualité leur soit venue d'Egypte où la flore ornementale joue un rôle si remarquable, car le lotus égyptien se place au premier rang parmi les motifs favoris des peintres de Rhodes ou de Naucratis (A 314 et suiv; cf. E 696 et suiv.; *Naukratis*, I, pl. 5, 7; *Defenneh*, pl. 26). Cependant M. Dümmler serait porté à croire, par comparaison avec les monnaies de Rhodes, que le prétendu lotus pourrait être une rose (*Röm. Mitth.*, 1888, p. 161). En tout cas, on y remarque une esthétique assez personnelle, car, tandis que ce lotus ou cette rose apparaissent formés et stylisés par une tradition déjà longue, d'autres plantes, comme le lierre, le myrte, le grenadier, gardent une souplesse et une vérité qui trahissent l'étude d'après nature. Peut-être cette étude a-t-elle été faite dans la région par d'autres artistes que les céramistes, qui n'ont eu qu'à les imiter; mais

ce qui est sûr, c'est qu'elle offre un caractère indigène bien marqué. Rappelons qu'un des chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie gréco-orientale était la vigne et les platanes d'or qui ombrageaient le lit des rois de Perse au temps de Cyrus et de Darius (Athénée, XII, p. 514 F). Qu'on regarde avec attention les guirlandes légères de lierre qui ceignent la panse des hydries de Cæré (E 696 et suiv.), qu'on examine l'admirable couronne de feuillages et de baies qui entoure l'épaule du vase de Busiris (*Monumenti Inst.*, VIII, pl. 16; Masner, *Vas.*, n° 217, pl. 2), les belles bandes de tissus brodés qui forment les bords des sarcophages clazoméniens ou bien encore les entrelacs de lotus et de palmettes qui encadrent l'intérieur de deux coupes du Louvre (E 675, 676), les fines zones de grenades qui courent tout autour des coupes cyrénéennes (E 667 et s.), on comprendra quelle légèreté et quelle délicatesse a eues la main de l'ornemaniste ionien. On fera dans la même salle la comparaison avec le décor chalcidien ou attique (E 794, 830 et suiv.). Les palmettes et les fleurs de lotus y forment des motifs d'une structure ferme et géométrique, où l'on a quelque peine à retrouver la plante qui a servi de modèle; les feuillages, au lieu de s'assouplir et de s'allonger obliquement le long des panses, se dressent tout droits et forment autour du col ou de la base des anneaux rigides, qu'accentuent encore les lignes nettes et raides des incisions. Avec des éléments analogues ou identiques, c'est un art tout différent. Tandis que le principe géométrique prédomine et dirige tout ici, l'artiste cherche là à se rapprocher des caprices et des formes variées de la nature en montrant le petit bouton à côté du lotus épanoui (E 675), en faisant sortir du sol un long pédoncule qui supporte une fleur (E 725; *Röm. Mitth.*, 1888, pl. 6; *Defenneh*, pl. 31, n° 10; Bœhlau, p. 55, fig. 25). Nous verrons plus loin que, pour adopter ces principes de décoration, les céra-

mistes ioniens n'avaient qu'à regarder autour d'eux et à imiter ce qu'ils voyaient dans les arts supérieurs (p. 515).

5° *Style des animaux.* — M. Dümmler a fait remarquer avec raison (*Röm. Mitth.*, 1887, p. 180) que les zones d'animaux passant différaient, au fond, de celles des vases corinthiens, chalcidiens ou attiques. On n'y trouve pas ces répétitions de groupes identiques qui divisent la zone elle-même en une série de métopes opposées les unes aux autres, en vertu de ce principe symétrique que nous avons noté (p. 449). La zone circulaire, chez les Ioniens, garde mieux son sens et sa direction : les animaux s'y suivent généralement à la file. Nous avons dit que c'est un trait caractéristique de la composition ionienne. On n'y trouve pas non plus ces groupes d'animaux dévorant ou combattant que les Chalcidiens, les Corinthiens et les Attiques paraissent avoir recherchés (Dümmler, *id.*, p. 181). Nous connaissons par les vases d'imitation de l'Etrurie (ci-d. p. 318, 344) le type très particulier du fauve tenant dans sa gueule un débris humain ou une sorte de rinceau. Le griffon, le sanglier, le cheval, le singe y sont plus souvent représentés qu'ailleurs. La queue du lion se termine par une sorte de grosse boule ou d'appendice allongé (E 675) que l'on retrouve dans des monuments authentiques du grand art ionien, par exemple dans les bas-reliefs de Suse (Dieulafoy, *Acropole de Suse*, pl. 3).

6° *Style des personnages.* — L'influence orientale a introduit en Ionie un certain nombre d'êtres hybrides qui participent de la forme humaine et de la forme animale, mais qui présentent ici des détails de structure qu'on ne trouverait pas ailleurs. La Sirène-oiseau est pourvue de deux bras humains (E 723) ; le Centaure a deux jambes humaines par devant (E 700) ; le Silène se distingue parfois des autres par ses jambes de cheval (Dennis, *Journ. hell. stud.*, 1883, p. 21) ; l'Artémis

ailée, tenant deux fauves par la queue, trouve ici son expression la plus belle et la plus énergique (*Antike Denkmäler*, II, pl. 26). On remarque aussi des figures directement empruntées à l'art assyrien, comme le taureau à face humaine (Dümmler, *op. l.*, 1887, p. 182, pl. 8, n° 1), les divinités à deux paires d'ailes (Dümmler, *id.*, 1888, p. 174, 176, 192; Schumacher, *Jahrbuch*, 1889, pl. 5, n° 2), la Harpye funéraire enlevant des jeunes gens (*Jahrbuch*, 1886, p. 211), ou rappelant les combinaisons hétéroclites de l'art égyptien, par exemple l'homme à tête de lion (E 723; Longpérier, *Musée Napoléon*, pl. 9) et l'homme à tête de lièvre (A 330; Longpérier, *ibid.*).

Les personnages ordinaires offrent aussi des traits distinctifs. Dans la peinture du cômos ou danse bachique, si souvent répétée sur les vases corinthiens, la main ionienne se reconnaît à une fougue particulière des mouvements, à la nudité complète des personnages, à l'indication des poitrines velues (E 737, 738). Dans les scènes à personnages drapés, des hommes, des femmes portent des chaussures recourbées et des bonnets coniques que l'on sait être de mode ionienne par comparaison avec les monuments de Lydie ou de Phrygie (*Röm. Mitth.*, 1887, p. 185; cf. Martha, *l'Art étrusque*, p. 24).

L'emploi du blanc a conduit les Ioniens à imiter le coloris naturel de la chair et à indiquer par ce moyen les parties nues des personnages. Mais ils n'ont pas cherché à distinguer les hommes des femmes, comme l'ont fait les peintres de l'école grecque continentale (*Bull. corr. hell.*, 1892, p. 257). Chez eux les hommes sont d'ordinaire peints en blanc aussi bien que les femmes (E 697, 699, 701); dans certains vases de Milo on a cherché à donner un ton jaune aux chairs d'homme (Conze, *Melische Thongef.*, pl. 4; Rayet-Coll., pl. 3). Dans la céramique continentale les hommes gardent la couleur de la silhouette noire, tandis que les femmes

sont de ton clair, soit par un dessin au trait sur le fond d'argile (E 629, 634, 635), soit par une touche épaisse de blanc posée sur le noir (E 639, 642, 643). Cette différence est conforme aux indications historiques données par Pline (XXXV, 56) qui attribue au peintre Eumaros d'Athènes l'idée de distinguer les sexes par un coloris différent (cf. P. Girard, *la Peinture antique*, p. 138). Il faut noter encore l'habitude qu'ont les Ioniens d'appliquer le blanc directement sur l'argile, tandis que les Corinthiens, les Chalcidiens, les Attiques, placent d'ordinaire la retouche blanche par-dessus l'enduit noir.

Un des moyens les plus sûrs de reconnaître les vases ioniens est d'examiner la forme des yeux des personnages (*Bull. corr. hell.*, 1892, p. 256; cf. *Antike Denkmäler*, II, pl. 25). Sur ce point encore les peintres de l'école continentale se sont préoccupés de faire sentir la différence entre l'homme et la femme. Comme la réalité anatomique ne leur offrait aucun trait de dissemblance, ils en ont créé un, par convention : sur les vases corinthiens, chalcidiens, attiques, l'œil masculin est représenté sous forme d'un petit cercle incisé, ou de



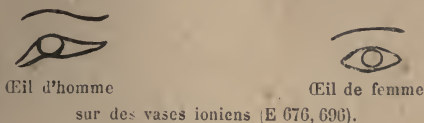


Œil d'homme Œil de femme
sur un vase corinthien (E 638).

FIG. 1.

deux petits cercles concentriques, accostés de chaque côté d'un trait ou d'un petit triangle; l'œil féminin a la forme d'une simple incision ovale, plus allongée, comme si l'on avait cherché à mettre dans l'un plus de vigueur et plus de flamme, dans l'autre plus de douceur (fig. 1). Ce raffinement curieux, qui est une des premières recher-

ches de « l'expression » dans la peinture grecque, reste étranger aux Ioniens : plus fidèles à la stricte réalité des choses, ils ont donné aux hommes comme aux femmes la même structure d'œil ovale et allongée (fig. 2). La forme du chignon ou crobylos ionien peut



Œil d'homme Œil de femme
sur des vases ioniens (E 676, 696).
Fig. 2.

aussi, en plusieurs cas, servir d'indication (E 699; Dümmler, *id.*, 1888, p. 169). La vérité des costumes égyptiens dans le vase de Busiris, jointe à l'exactitude des armements et des vêtements scythiques (Dümmler, *id.*, 1887, p. 186), montre que les auteurs ne peuvent appartenir qu'à une race capable de connaître à la fois les mœurs de l'Egypte et celles du Bosphore Cimmérien, c'est-à-dire à la race grecque d'Asie. Enfin, dans les sujets mythologiques où il se présente, Hercule a souvent le visage imberbe, ce qui est encore un trait contraire aux habitudes de l'art grec continental, mais propre à l'Ionie et à l'art grec oriental (Furtwaengler, dans le *Lexikon der Mythol.* de Roscher, I, p. 2151).

La structure des personnages est généralement massive ; les proportions des corps sont courtes, les têtes grosses, les cuisses fortes, la taille d'apparence peu élevée. Cet aspect contribue, outre une certaine épaisseur de coloris dans les retouches rouges ou blanches, à donner aux peintures ioniennes un aspect lourd (*plump*, disent les Allemands), qui tranche avec la netteté sèche et l'élégance des Attiques. Ce caractère est important à noter, car il permet de réagir contre une

idée trop répandue en archéologie : c'est que le « style ionien », fait d'élégance raffinée et de sveltesse, s'opposerait au « style péloponnésien », épris des formes trapues et carrées. Cela peut être vrai d'une certaine école plastique qui a produit des œuvres comme l'Héra de Samos, l'ancienne colonne sculptée d'Ephèse et quelques statues féminines de l'Acropole d'Athènes (Collignon, *Sculpt. gr.*, I, fig. 73, 74, 83). Mais, quand on examine d'autres produits authentiques de l'art ionien comme les bas-reliefs d'Assos, le monument funéraire de Xanthos, ou la frise du trésor des Cnidiens récemment découverte à Delphes (*id.*, fig. 86, 129 à 132), on se rend compte que la sculpture ionienne a connu et pratiqué des formules d'art très différentes du type convenu : les modelés énergiques et sommaires, les proportions courtes, les membres forts y sont la règle comme dans les peintures (cf. De Ridder, *De ectypis*, p. 89).

Par un autre côté les personnages peints diffèrent des types du continent. Ils ont moins de solennité et de raideur. Ils courent et se démènent plus volontiers. Certaines danses bachiques, certains combats de Centaures (E 662, 737), sont d'une fougue qui égale les meilleures compositions à figures rouges du ve siècle. Ils ont aussi plus de gaieté et d'esprit : rien de plus innocent que l'air dont le petit Hermès dort dans son berceau, pendant que les assistants causent du rapt des bœufs d'Apollon dont le rusé enfant est l'auteur (E 702) ; rien de plus épouvanté que la tête d'Eurysthée sortant de son tonneau (E 701). Quoi de plus spirituel que le tableau où Arcésilas préside en personne à la pesée du silphium ? Le roi immobile et grave, sous le trône duquel se tient une petite panthère apprivoisée, le surveillant attentif à la pesée, les esclaves affairés, d'autres distraits et s'amusant à se montrer les animaux exotiques qui les entourent, chacun est saisi sur le vif,

avec sa physionomie et son geste (Babelon, *Cabinet des Antiques*, pl. 12). Rien de caricatural, rien d'outré dans le sentiment du pittoresque. Avec des formes archaïques, c'est un chef-d'œuvre qui reste unique dans la peinture grecque et dont les plus belles œuvres attiques n'effaceront pas le souvenir.

7° *Choix des sujets.* — La céramique ionienne a, comme les autres, observé la loi de « hiérarchie des genres ». Issue de l'art mycénien, elle s'est d'abord adonnée au décor végétal, en y mêlant quelques éléments de ce géométrique naturel qui naît spontanément en tout lieu (ci-d. p. 221, 222, 371), mais qui n'est pas le style géométrique dorien dont le Dipylon représente l'apogée. Suivant une autre loi qui est, pour ainsi dire, celle de « la persistance des espèces » et que nous avons déjà notée à Corinthe (p. 476, 477), la phase végétale n'est point morte avec le développement des compositions plus riches où entraient les animaux et les personnages. Elle a continué à former l'ornementation unique de certaines poteries de médiocre importance (E 673, 783 et suiv.). Mais sur les grands vases elle a été reléguée au second plan et elle a cédé la bonne place aux zones d'animaux, qui foisonnent sur les œnochoés de Rhodes et sur les cratères ioniens (A 311 et suiv.; E 658, 659). Enfin, à leur tour, les animaux ont reculé devant l'invasion de la figure humaine et se sont réfugiés dans les parties inférieures du tableau, comme sur les sarcophages de Clazomène, sur les amphores ioniennes d'Italie (E 703-705), ou aux revers des vases comme dans les hydries de Cæré (E 697 et suiv.); ailleurs ils disparaissent partiellement comme dans les grands vases de Milo et les coupes cyrénéennes. Enfin ils ont fini par s'éclipser complètement. On aboutit alors à la belle série du style ionien développé qui comprend les dinoi à figures noires (E 736-739), la coupe de Phineus (*Monumenti Inst.*, X, pl. 8), les coupes de Siana (*Journ.*

hell. stud., 1884, pl. 40-43), l'amphore de la Gigantomachie (E 732), et dont le style se fond et se perd dans le grand courant chalcidien et attique (voy. encore d'autres amphores, Inghirami, *Vasi etruschi*, IV, pl. 301; Gerhard, *Aus. Vas.*, pl. 317; *Wiener Vorlegebl.*, 1890-1891, pl. 12, n° 1, etc.). A ce moment la fusion entre les deux écoles rivales est consommée et la victoire assurée aux ateliers du continent.

Il est remarquable que jusque dans les scènes de composition compliquée les peintres ioniens gardent un style qui leur est propre. Des sujets comme le meurtre de Busiris (*Monumenti*, VIII, pl. 16), l'enlèvement d'Europe par Jupiter changé en taureau (E 696), les guerriers asiatiques (E 671, 739), l'aventure de Phineus et des Harpyes (*Monumenti*, X, pl. 8), le meurtre des Niobides (de Luynes, *Vases*, pl. 6), le combat de Cadmos contre le dragon (E 669) sont empruntés aux légendes nationales de la Grèce ionienne. M. S. Reinach a cherché à établir (*Revue des Etud. gr.*, 1895, p. 161) que les combats si souvent peints sur les sarcophages clazoméniens pourraient être un souvenir du fameux tableau de Boularchos, vendu au roi Candaule vers la fin du VIIIe siècle (cf. pour la discussion de cette opinion Murray, *Mon. Piot*, IV, p. 29; *Terracotta sarcophagi*, p. 1 et suiv.). Les scènes de chasse (E 697, 698) rappellent les grandes frises décoratives des palais assyriens ou certains bas-reliefs hittites (*Bull. corr. hell.*, 1892, p. 261). Le plus célèbre des vases cyrénéens, la coupe d'Arcésilas, est la peinture pittoresque d'une scène réelle, telle qu'elle a pu se passer en rade de la grande Syrte. La représentation de Cyréné et des Boréades est un mythe essentiellement local (Studniczka, *Kyrene*, p. 17-21). D'autres sujets comme la Chasse de Calydon (E 670, 696), les exploits d'Hercule contre les Centaures ou contre les monstres (E 682, 701) ont pu venir du continent, mais le style ionien leur a donné une couleur et un aspect

tout à fait différents des mêmes compositions traitées par une main chalcidienne ou attique (cf. E 812, 849). Par exemple, que l'on compare la scène du retour d'Héphaistos dans l'Olympe plusieurs fois répétée sur les vases attiques (E 876) avec l'étrange et réaliste figure du dieu infirme, aux pieds tordus, que nous présente une des hydries de Cæré (Masner, *Vasensamml. Wien*, pl. 2, n° 218).

D'autre part, le peintre ionien n'hésiste pas devant des simplifications, des partis pris qu'un Grec du continent aurait peine à admettre : en coupant en deux le corps du sanglier dont on n'aperçoit plus que la croupe monstrueuse (E 670), en montrant un troupeau de bœufs à demi caché dans une grotte (E 702), en réduisant le vaisseau où trône Arcésilas à une portion de pont abritée par une voile (Brunn, *Griech. Kunstgeschichte*, I, p. 161 ; Milliet, *Etudes sur les premières périodes*, p. 115), ces vieux céramistes du VIe siècle ont usé d'artifices auxquels le dessin et l'illustration modernes ont enlevé toute nouveauté à nos yeux, mais qui sont pour cette époque de surprenantes hardiesses. On sera sensible aussi au goût des accessoires et du décor extérieur que les Ioniens aiment à mêler à toutes ces scènes mythologiques : l'autel où Busiris tombe frappé à mort, la croupe de montagne boisée sur laquelle court un lièvre et qui représente l'île de Crète, le dauphin qui escorte Europe jusqu'au rivage (E 696), l'arbrisseau contre lequel s'adosse la lionne aux abois (E 698), les branches d'arbres feuillues que brandissent les Centaures (E 662, 700), le fond de cale où les esclaves entassent les sacs de silphium, la ménagerie d'oiseaux et d'animaux qui se juchent dans la mâture du navire d'Arcésilas, les petites figures ailées des Boréades voltigeant autour de la nymphe Cyréné, les flots de la mer et les poissons figurés dans la coupe de Phineus, tous ces détails ajoutent aux tableaux un charme pittoresque

qu'on chercherait vainement dans les meilleures compositions attiques. Ce n'est pas mieux, c'est autre chose. On sent chez ces artistes d'Ionie, impénitents dans leur amour du végétal, soucieux d'autre chose que de la figure humaine, une imagination plus libre et plus joyeuse, une vision plus colorée et plus ample du monde extérieur.

Aux caractères que nous venons d'énumérer il faut en ajouter un qui est tout négatif. La céramique ionienne se passe presque complètement d'inscriptions. Tout au plus peut-on citer trois ou quatre vases comme le plat d'Euphorbos, la coupe d'Arcésilas, la coupe de Phineus, l'amphore de la Gigantomachie, qui en sont pourvus (cf. Bœhlau, p. 74). Cette sobriété contraste avec la loquacité ordinaire des Corinthiens et des Attiques.

Les dates. — Par l'étude des vases de Rhodes (p. 138), des vases de bucchero (p. 310) et des vases peints d'Etrurie (p. 361), nous avons déjà fixé au VIIe siècle la grande floraison de la céramique ionienne. Les événements politiques résumés ci-dessus (p. 491 et s.) nous conduisent aussi à penser que le VIIe et la première moitié du VIe siècle ont vu l'apogée de la puissance gréco-asiatique. D'autre part, la chute si soudaine de l'empire de Crésus, les graves événements qui en résultent pour les Grecs d'Asie, la capitulation de la plupart des villes, la fuite des Phocéens et, sans doute à leur suite, l'émigration de beaucoup d'Ioniens en Grèce, en Sicile et en Italie, tous ces faits doivent amener une perturbation profonde dans la vie des ateliers industriels. Nous ne pouvons pas nous étonner de voir la céramique ionienne décliner aussi rapidement que la fortune des villes asiatiques. Son principal soutien, qui était le trafic très étendu de ces populations helléniques, vient à manquer : elle s'effondre avec lui. Rien ne marque mieux la destination essentiellement utili-

taire de ces poteries, qui n'allaient pas charmer les yeux de quelques amateurs, mais qui transportaient avec elles les denrées nécessaires à la vie, vins, huiles, parfums, graines sèches, etc.

On peut donc placer vers le milieu du VIe siècle le déclin ou, pour mieux dire, l'interruption de la fabrication ionienne (cf. Zahn, *Ath. Mitth.*, 1898, p. 54). Si l'on constate çà et là quelques survivances, c'est surtout en dehors de l'Ionie même, c'est-à-dire dans les régions où des artisans émigrés ont pu transporter leur style et leur technique; c'est en Italie où, pendant longtemps encore, certains vases à figures noires s'inspireront des modèles asiatiques; c'est en Attique où Nicosthènes et d'autres importeront des procédés ioniens. Il est vrai que sur certains points isolés de la côte d'Asie, les fabricants ont continué leur industrie; nous en avons la preuve, par exemple, dans un sarcophage de Clazomène, peint à la manière des figures rouges de la fin du VIe siècle (*Antike Denkmäler*, II, pl. 25). Mais il convient de remarquer que, dans ce cas, il s'agit de produits céramiques tout particuliers, faits pour les usages funéraires de la région et non destinés à une exportation lointaine.

Les emprunts aux arts supérieurs. — Comme pour le bucchero (p. 345), comme pour les vases peints d'Etrurie (p. 380), comme pour la céramique corinthienne (p. 456 et s.), nous croyons à une influence décisive du grand art dans la formation de la céramique ionienne. Sans doute on ne doit pas s'imaginer les potiers passant de longs jours à faire des études directes d'après les chefs-d'œuvre les plus renommés de la peinture et de la sculpture de leur temps; il n'y a pas lieu de croire non plus qu'ils s'en soient toujours dispensés, l'occasion échéant. Mais c'est surtout par les industries intermédiaires, par la métallurgie, l'ébénisterie, la tapisse-

rie, la glyptique, la numismatique, l'ameublement, par la décoration même des édifices qu'ils avaient sous les yeux, c'est par cet ensemble de documents artistiques d'ordre secondaire que leur éducation a dû se faire. Sur les bronzes de Pérouse et sur les bronzes ioniens en général, nous renvoyons aux études de Petersen, *Römische Mitth.*, 1894, p. 253-319; Savignoni, *Mon. Lincei*, VII, p. 278; De Ridder, *De ectypis æneis; Bull. corr. hell.*, 1896, p. 418; sur les ivoires ioniens, à M. Orsi, *Not. Scavi*, 1895, p. 119; Bœhlau, *Ion. Nekr.*, p. 119; Perdrizet, *Revue arch.*, 1877, II, p. 32; sur les œufs d'autruche gravés, à M. Karo, *De arte vascul.*, p. 20-21. Beaucoup de ces objets apportaient comme un écho des traditions créées par les artistes supérieurs, comme un souvenir de leurs compositions. Ainsi se formait entre tous les ateliers industriels une sorte de répertoire courant, dont on retrouve les motifs variés, mais semblables, dans les petits bronzes, les ivoires, les pierres gravées, les monnaies, les vases peints, etc., et qui n'était lui-même qu'une sorte d' « extrait » ou « de morceaux choisis » du grand art.

Des œuvres les plus importantes auxquelles il nous faudrait remonter pour reconstituer les origines de ce répertoire, la plupart malheureusement ont disparu. Mais soit par les descriptions des auteurs, soit par les débris encore existants, nous pouvons nous faire une idée assez juste de l'art ionien.

Le plus ancien document que les auteurs nous aient conservé sur la prospérité artistique de cette région est le tableau du peintre Boularchos, acheté par le fameux roi Candaule vers la fin du VIIIe siècle. M. S. Reinach a discuté le sujet qui y était représenté et il y voit un combat des Magnètes, dont nous aurions des imitations plus ou moins éloignées dans les scènes de combats fréquentes sur les sarcophages de Clazomène, tandis que pour M. Murray ces épisodes feraient allu-

sion aux invasions des Cimmériens qui, à plusieurs reprises, désolèrent l'Asie Mineure (ci-d. p. 512). Le successeur de Candaule, Gygès, monté sur le trône de Lydie vers 687, entra en relations directes avec les Grecs du continent; il offrit à la Pythie de Delphes une quantité de vases d'or, parmi lesquels six cratères pesant trente talents (Radet, *la Lydie*, p. 170). Vers 630 un ex-voto de bronze colossal est consacré dans l'Héraion de Samos par un hardi marin, Kolæos, qui avait franchi les Colonnes d'Hercule (détroit de Gibraltar) : c'était un cratère de bronze autour duquel on voyait des têtes de griffons placées symétriquement (ci-d. p. 352) et supporté par trois figures agenouillées (Collignon, I, p. 151). Vers 605, le roi de Lydie, Alyatte, envoie à Delphes l'ouvrage d'un artiste de Chios ou de Samos, Glaucos, inventeur de l'art de souder les métaux (*id.*, p. 153) : c'était un cratère soutenu par un support de fer en forme de cylindres superposés qu'on avait décoré de zones d'animaux et de végétaux ciselés (cf les supports de bucchero C 713, 714, et l'ustensile trouvé dans la tombe Regulini, Martha, *Art étrusque*, fig. 101). En 548, Théodoros de Samos exécute aussi pour Crésus un présent destiné à Delphes : c'était un cratère d'une capacité de six cents amphores (Collignon, p. 154). Nous avons déjà parlé de la vigne d'or, chargée de grappes incrustées d'émeraudes que le même artiste avait faite et qui fut placée plus tard à Suse (*id.*, p. 160; cf. Brunn, *Griech. Kunstgeschichte*, I, p. 116-119).

Ces témoignages des auteurs sur l'activité des artistes ioniens à une époque reculée sont déjà fort instructifs, mais ils ne nous apprennent rien sur le style des œuvres. Nous complétons cette lacune au moyen des restes de monuments encore existants. Ce n'est pas ici le lieu de développer tout ce qu'il y aurait à dire sur la sculpture en Ionie et dans les îles qui en sont comme la succursale artistique, Samos,

Naxos, Chios. On trouvera d'instructives dissertations sur ce sujet dans l'*Histoire de la sculpture* de M. Collignon (I, p. 148-191, 251-279) et dans les *Meisterwerke* de M. Furtwaengler (p. 714-719). Je nommerai seulement les principaux monuments qui prêtent à des comparaisons avec les peintures de vases : la frise du temple d'Assos (Collignon, fig. 85, 86 ; Baumeister, *Denkmäler*, fig. 339 ; *Papers of the Americ. School*, I, pl. 15-22 ; sphinx, fauves dévorant leur proie, Centaures à jambes humaines, dieu marin à corps de poisson, scènes de banquets, exploits d'Hercule) ; les bas-reliefs de Bin-Tépé (Perrot et Chipiez, V, p. 903-904 ; biches paissant, cavaliers) ; les statues assises des Branchides (Collignon, fig. 76-78) ; un relief milésien du Musée Britannique (*id.*, fig. 126, chœur d'hommes et de femmes), les reliefs de Xanthos (Brunn-Bruckmann, *Denkm.*, n° 104 ; Collignon, fig. 121 ; fauves dévorant, Silène, combat de coqs), la Junon de Samos et le relief de Samothrace au Louvre (*id.*, fig. 73, 87), les colonnes d'Ephèse (*id.*, fig. 83, 84, homme et femme sculptés en haut-relief avec dédicace du roi Crésus), le célèbre tombeau des Harpyes (*id.*, fig. 129-132, divinités assises, procession d'adorants, Sirènes à bras humains), l'Aphrodite du musée de Lyon, trouvée à Marseille et probablement d'origine phocéenne (*id.*, fig. 90). En certains cas, l'assimilation avec les vases peints est complète, comme dans le relief de Samothrace bordé en haut d'une zone de palmettes et de lotus, en bas d'une tresse, avec un personnage assis sur un pliant et deux autres debout derrière lui, tous nommés par des inscriptions placées dans le champ (Agamemnon, Thalthybios et Epeios), dans le coin de droite un grand serpent enroulé sur lui-même (Collignon, p. 187). Non moins remarquable est l'affinité étroite qu'on peut établir entre les produits céramiques et l'une des plus belles trouvailles de l'Ecole française à Delphes, le Trésor

des Cnidiens, encore inédit (Homolle, *Bull. corr. hell.*, 1896, p. 588-596; *Gazette des B.-arts*, 1895, I, p. 328; voy. au Louvre la Salle des moulages de Delphes). On retrouve sur les bordures qui encadraient la scène de la Gigantomachie les principaux ornements du style ionien, la fleur de lotus, le bouton isolé porté par un pédoncule, la feuille divisée en deux parties, etc. (Perrot et Chipiez, t. VII, p. 649-650). Les proportions trapues des personnages (ci-d. p. 510), toutes les délicatesses de l'exécution rappellent les meilleures œuvres ioniennes. M. Winter a fait remarquer que le type des chevaux était identique à celui qu'on voit sur les sarcophages de Clazomène (*Ant. Denkmäler*, II, notice de la pl. 26). Si l'édifice delphique se place entre 550 et 500, il est, remarquons-le, postérieur à la plupart des vases que nous avons étudiés ci-dessus; il résume brillamment tout ce que l'art ionien a produit; il nous console d'avoir perdu une œuvre de la même période, analogue au coffre de Cypsélos (ci-d. p. 457) par le nombre et par la disposition des sujets représentés : le trône d'Apollon Amycléen, en Laconie, œuvre de Bathyclès de Magnésie, qui avait exécuté en reliefs de métal repoussé plus de cent figures rappelant toutes sortes d'aventures des héros et des dieux (Paus., III, 18, 9; cf. Collignon, *Sculpture grecque*, I, p. 230, et la dernière tentative de reconstruction par M. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 689-711). Il est fort probable que Bathyclès appartient à ce groupe nombreux d'artistes que l'invasion médique chassa d'Ionie et qui apporta dans la Grèce continentale les traditions de l'art ionien. D'autres émigrèrent à Athènes, ce qui expliquerait la présence de statues de style samien et ionien sur l'Acropole d'Athènes (Lechat, *Bull. corr. hell.*, 1890, p. 141-154); parmi eux il est probable qu'on peut compter un des meilleurs artistes de Samos, Théodoros (Collignon, I, p. 161). D'autres enfin, à l'exemple de poètes comme Simonide, attirés par la

richesse des princes macédoniens, se réfugièrent plus au nord, du côté de la Thrace et de la Thessalie, où l'on voit se développer également un art sculptural tout imprégné d'ionisme (Collignon, p. 269-279). Ainsi, de toutes parts, dans le Péloponnèse, à Athènes, à Delphes, en Thessalie et en Thrace, du sud au nord, c'est une longue traînée d'œuvres qui montrent, dans la seconde moitié du VIe siècle, la plastique de la Grèce continentale conquise et dirigée par des Ioniens. Si cette prise de possession date surtout de la seconde moitié du VIe siècle, c'est que les événements politiques ont déterminé alors un reflux soudain des forces vives de l'Ionie vers la Grèce; mais, depuis longtemps, comme nous l'avons vu par la céramique, l'infiltration se faisait, lente et constante. Depuis le commencement du VIIe siècle, l'Ionie, par ses inventions, par ses œuvres, par ses richesses, par son commerce et par son art, menait le branle des peuples civilisés et forçait tous les Grecs à s'instruire à son école.

En architecture même, n'est-ce pas à des Ioniens que nous devons l'invention d'une des formes décoratives les plus élégantes et, en même temps, d'un organe essentiel de la construction grecque, la volute et l'ordre ionique? C'est encore grâce à une des belles découvertes de l'Ecole française que nous savons à peu près à quelle époque la Grèce continentale les a connus et cette date se place aussi dans la seconde moitié du VIe siècle. Vers 550, les habitants de l'île de Naxos consacrèrent à Delphes un ex-voto colossal, composé d'une grande colonne ionique que surmontait un sphinx de style archaïque; les parties essentielles de ce monument ont été retrouvées (Homolle, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 587-588). Depuis longtemps ce beau motif architectural était utilisé dans les régions insulaires et asiatiques; pourtant les Grecs du continent restèrent longtemps encore sans en tirer profit et l'on pense

que vers 450 seulement, Ictinos et les constructeurs du Parthénon songèrent à le marier au dorique, pour produire les effets de contraste et d'équilibre harmonieux que l'on sait (Perrot et Chipiez, VII, p. 665).

Enfin, pour compléter cette rapide esquisse de la civilisation ionienne, peut-être n'est-il pas superflu de rappeler ici les noms des philosophes, des savants, des poètes qui dans « cette Grèce avant la Grèce » montrent l'essor intellectuel allant de pair avec la prospérité artistique, commerciale et politique. Ceux que nous invoquerons sont ceux de Thalès de Milet qui, héritier des astronomes chaldéens, prédit l'éclipse de soleil du 28 mai 585, de Bias de Priène, un des Sept Sages, d'Anaximandre de Milet, le premier constructeur d'une sphère géographique, qui enseignait que la lune reçoit sa lumière du soleil et que la terre est ronde, de Xénophane de Colophon, chef de l'Ecole des Eléates, fondateur du panthéisme, de Callinos d'Ephèse, un des premiers élégiaques, contemporain de Tyrtée et poète de la guerre comme lui, de Phocylide de Milet, moraliste comme Solon, de Mimnerme de Smyrne, chantre du plaisir comme Anacréon de Téos, etc. Auprès d'eux, dans les îles, qui forment comme le prolongement de l'empire ionien, on rencontre des souvenirs non moins glorieux : à Samos celui du grand philosophe Pythagore et de son maître Phérécyde, du fabuliste Esope; à Paros du satirique Archiloque; à Amorgos du lyrique Simonide; à Lesbos de Terpandre, d'Alcée et de Sapho, etc. Dans tous les genres la Grèce ionienne peut dire avec fierté qu'elle a été la devancière et l'éducatrice de la Grèce continentale. Alors qu'Athènes ne compte encore ni un poète, ni un philosophe, ni un artiste célèbre, elle a déjà donné au monde deux ou trois génies et beaucoup d'hommes de talent.

DESCRIPTION

Bien que le musée du Louvre soit un des plus riches qui existent pour l'étude de la céramique ionienne, il ne peut cependant pas présenter la série complète des différentes catégories que nous avons énumérées ci-dessus (p. 494). Très bien pourvu pour les vases de Chypre, de Rhodes, d'Asie Mineure, pour les sarcophages de Clazomène et même pour les représentants du style ionien prolongé, incomparable pour le groupe cyrénéen, les hydries de Cæré et les imitations du style ionien en Italie, il ne possède rien de la série égyptienne de Naucratis et de Defenneh dont les musées de Londres, d'Oxford et de Boston contiennent les types principaux. Notons pourtant que, parmi les vases de Rhodes exposés dans la Salle A, M. Gardner croit reconnaître deux exemplaires de Naucratis (*Journ. of. hell. stud.*, 1889, p. 127, note 1). Il s'agit probablement des vases A 322 et 326. Mais, n'ayant pas pu faire la comparaison avec les originaux, je m'abstiens de donner un avis sur ce sujet. C'est au Cabinet des Médailles de Paris qu'on trouvera le plus bel exemplaire de la céramique cyrénéenne, la coupe d'Arcésilas, et aussi de bons spécimens des amphores et œnochoés ioniennes d'Italie. Enfin au Musée d'Athènes appartiennent les grandes amphores de Milo qui forment un intermédiaire très instructif entre l'école ionienne et l'école attico-dorienne de la Grèce propre. C'est sous réserve de ces lacunes à combler par des acquisitions ultérieures que nous passerons en revue les originaux du Louvre. Le lecteur se rappellera que les séries locales de Chypre, de Rhodes, de Myrina ont été étudiées plus haut (p. 82, 129, 277). Celles de Smyrne, de Clazomène, etc.,

font partie, d'après notre classement géographique, de la Salle M. Si une exception apparente a été faite pour quelques-uns des grands sarcophages de terre cuite, c'est que, faute d'emplacement suffisant, ils ont été déposés ici pour y servir de termes de comparaison (d'autres, moins complets, sont placés sur l'escalier Daru). Mais nous n'étudions ici que la céramique de style ionien « trouvée en Italie ».

A. *Vases de style rhodien.*

E 657-658. — Je place en tête deux vases qui ne sont sûrement pas fabriqués en Italie. L'un est un de ces petits aryballes de terre émaillée bleue que l'on attribue aux Phéniciens ou aux Grecs d'Ionie (ci-d. p. 151). Le second est une grande œnochoé de style rhodien que l'on peut considérer comme un des plus beaux spécimens du type étudié plus haut (p. 163). Elle a été achetée à Rome même par le peintre E. Lévy et on la disait trouvée en Italie. Ce renseignement n'a pas de certitude absolue, car on sait combien de fois les vendeurs trompent sur la provenance véritable des objets. Si l'on pouvait s'y fier, il aurait pour nous un grand intérêt, car il montrerait par un exemple typique la circulation des beaux modèles ioniens dans l'Italie centrale et dans l'Etrurie. Quoi qu'il en soit, ce vase reste une œuvre d'art admirable. Aucun autre exemplaire de notre série rhodienne ne peut rivaliser avec lui pour la solidité de l'engobe, la finesse de l'exécution, la précision du dessin, l'abondance des ornements. On y découvre d'ingénieux petits détails, comme les hirondelles perchées sur la queue des sphinx et des griffons ou sur les rosaces du champ. M. Karo m'a signalé au Musée Britannique deux vases de Rhodes, A 690 et 699, qui

offrent la même particularité ; cf. aussi A 1157, alabastre de Camiros en forme d'hirondelle. De temps en temps, le peintre a rompu la monotonie de son défilé de bouquetins paissant en montrant une gazelle qui retourne la tête en arrière. On peut restituer, avec une si parfaite copie sous les yeux, la somptuosité de ces étoffes brodées de l'Ionie ou de la Phénicie qui servaient elles-mêmes de modèles aux céramistes et qui faisaient passer dans la peinture décorative la composition, les motifs et la technique même de l'industrie textile.

B. *Vase de style rhodo-corinthien.*

E 659. — Ce cratère forme une excellente transition entre la fabrique corinthienne et la fabrique ionienne, car il appartient à la première par le style et la technique du décor supérieur en figures incisées, avec le champ garni de grosses rosaces rondes ; à la seconde par l'exécution des deux zones inférieures, faites à la manière rhodienne, sans aucune incision, avec le champ rempli d'ornements géométriques. Je l'ai publié (*Monuments Piot*, I, 1894, p. 43, pl. 4) en disant qu'il me paraissait plutôt sortir d'un atelier corinthien, d'après la couleur de la terre et la nature de la couverte blanche, comparable à celles de certains exemplaires corinthiens de la même Salle (cf. E 565). M. Furtwaengler (*Philolog. Wochenschrift*, février 1895, p. 272) et M. Bœhlau (*Ion. Nekrop.*, p. 82-83) ont préféré y reconnaître un produit ionien. La question d'origine est toujours délicate à trancher dans les exemplaires de style mixte, mais je serais actuellement disposé à admettre une origine ionienne, depuis que M. Bœhlau a fait connaître (*ibid.*, p. 79-82) une série de poteries ou fragments similaires, les uns provenant de Rhodes et de Samos, les autres de Nau-

cratis. Quant à le ranger parmi les produits directs de Milet, c'est là, comme nous l'avons dit (p. 497), une étiquette toute provisoire et une hypothèse à contrôler par les découvertes ultérieures. L'essentiel est d'ouvrir une catégorie spéciale pour ce style intermédiaire, qui resserre plus étroitement encore les liens de parenté entre les céramiques de Rhodes, de Naucratis et de Corinthe. L'imitation d'un modèle de métal est rendue très sensible par la structure des anses, sorte de surmoulé des rivets et des anneaux mobiles qui permettaient de saisir facilement le lourd récipient : les anneaux imités en terre ont été soudés au col pour être moins fragiles.

C. *Vases de style cyrénéen.*

Par ce groupe on peut juger d'une façon frappante combien les vases antiques voyagaient et à quelles erreurs on s'expose en affirmant l'existence d'une fabrique locale dans l'endroit même où se rencontrent les poteries : c'est ainsi qu'autrefois on a créé tant de dénominations fausses (vases étrusques, vases de Nola, vases de Locres). La presque totalité des vases cyrénéens ont été trouvés en Étrurie. Pourtant, on ne peut pas douter aujourd'hui, après les études faites sur la coupe d'Arcésilas et la coupe de la nymphe Cyréné (Studniczka, *Kyrene*, p. 2 et 18), que nous ayons affaire à des produits fabriqués en Cyrénaïque et probablement à Cyrène même. Or, jusqu'à présent, on n'a retrouvé dans cette région aucun fragment de la série dite cyrénéenne. Seulement quelques morceaux ont été recueillis à Naucratis, à Samos et dans la Grèce continentale (Bœhlau, p. 125).

Fondée par une colonie de Minyens partis de Théra,

dans la seconde moitié du VIIe siècle (la date la plus vraisemblable se place aux environs de 624 avant notre ère), établie dans le voisinage de la grande Syrte, à mi-chemin entre l'Egypte et Carthage et devenue une station importante pour les caravanes qui allaient de l'une à l'autre, la ville de Cyrène prospéra rapidement. La production du silphium, plante qui croissait en abondance dans le pays et qui donnait un suc très recherché comme épice et comme médicament, contribua puissamment à enrichir les habitants. C'est la pesée du silphium qui est représentée sur la célèbre coupe d'Arcésilas (Rayet-Collignon, fig. 43; Babelon, *Cab. des Médailles*, pl. 12); c'est la précieuse plante qui sert de marque monétaire à la ville (Studniczka, fig. 11 à 14). Vers 570, le roi d'Egypte, Amasis, épousa une femme de Cyrène, ce qui resserra encore les liens entre les deux pays (voy. sur l'histoire de Cyrène, Curtius, *Hist. grecque*, traduct., I, p. 571; E. Meyer, II, p. 674-676, et le livre de Studniczka, *Kyrene*). L'époque de la floraison artistique se place donc dans la première moitié du VIe siècle. On aurait pu espérer une date plus précise en se fondant sur le nom du personnage historique Arcésilas; malheureusement il existe quatre rois de ce nom qui s'espacent du VIe au Ve siècle, et l'on ne s'accorde pas sur le choix de l'un d'entre eux (cf. Dumont et Chaplain, I, p. 307).

L'ensemble des vases a été plusieurs fois étudié (Puchstein, *Arch. Zeitung*, 1881, p. 217; Dumont et Chaplain, I, p. 293-313; Studniczka, p. 1-27; cf. P. Gardner, *Naukratis*, II, p. 51-52; *Bull. corr. hell.*, 1893, p. 226-240). Il constitue un des chapitres les plus importants de l'histoire de la peinture ionienne. Le Louvre, avec le Cabinet des Médailles de Paris qui possède la coupe d'Arcésilas et celle d'Ulysse et Polyphème (voy. l'album de Milliet-Giraudon, *Vases du Cab. des Médailles*, pl. 27 à 29), contient la plus riche

collection qui existe de cette céramique. Parmi les pièces importantes il faut encore citer au Vatican la coupe de Sisyphe (ou de Tantale) et de Prométhée : c'est la plus ancienne représentation des Enfers dans l'art grec (Gerhard, *Auserl. Vas.*, II, pl. 86).

E 660-661. — Vases de grande capacité, hydrie et cratère, portant le simple décor animal. Les traits ioniens résident dans l'attitude plus combative des animaux (comparez les zones d'animaux corinthiens et attico-corinthiens), dans la forme des lotus et des boutons, dans la palmette en forme d'éventail striée de traits incisés, dans la double zone d'arêtes lancéolées placées à la base. D'autres détails, comme les petits zigzags parallèles, les godrons rouges et noirs, la grecque, la forme des anses du cratère établissent la relation avec la fabrique corinthienne. On remarquera, en outre, que dans le cratère E 661 nous avons le prototype fort ancien du cratère à volutes et à mascarons qui, surtout développé par la fabrique apulienne du IVe siècle (Salle K), passe souvent à tort pour une création des ateliers de l'Italie méridionale. En réalité, il est ionien d'origine et a été transmis au continent par l'atelier de Nicosthènes (Salle F).

E 662. — Cratère en forme de dinos (le support sur lequel il est placé ne lui appartient pas ; c'est une pièce probablement corinthienne, fort restaurée et repeinte qui n'entre pas en ligne de compte). Ici se présente une des marques caractéristiques de la fabrication cyrénéenne, la zone de petites grenades surmontées de trois pistils dressés. Le style des figures est très spécial : à la fois lourd et un peu rond d'exécution (*plump* des Allemands), et pourtant fort étudié dans le détail, prodigue d'incisions pour exprimer le poil des animaux et des Centaures. Les attitudes sont

mouvementées et même contorsionnées, les accessoires pittoresques semés avec abondance dans le champ.

La zone principale comprend deux sujets mythologiques : 1° Hercule met en fuite les Centaures qui, attirés par l'odeur du vin chez le roi Pholeus, veulent prendre leur part du régal (remarquez les yeux ovales chez la plupart des Centaures, l'œil rond et largement incisé d'Hercule) ; 2° Troïlos, fils de Priam, escortant sa sœur Polyxène qui vient puiser de l'eau à la fontaine, tombe dans l'embuscade tendue par Achille. Une petite scène de cômos bachique à deux personnages réunit les deux sujets précédents (les yeux des hommes sont ovales). Sous la base même du vase se trouve une étoile en croix finement incisée.

E 663-673. — La coupe est la forme préférée de cet atelier. Par la forme et la légèreté elle rappelle la structure mycénienne (A 271-273). Les ouvriers attiques du VIe siècle ne trouveront pas mieux. Les exemplaires que nous possédons peuvent se répartir en deux catégories : une plus ancienne, avec le pied plus court, le récipient plus évasé et muni d'un rebord saillant à l'intérieur, enduite d'un engobe blanc plus épais (664, 667); l'autre de forme plus élancée, d'une terre plus polie et plus rosée (668, 669, 670). Pour le numérotage nous nous sommes guidé sur l'importance et le style des peintures. Nous commençons par la chasse au lièvre (663), sujet très ancien qui remonte aux débuts mêmes de l'art grec et qui nous mène jusqu'en Orient (ci-d. p. 389); puis le sphinx (664) avec un appendice ornemental placé sur la tête qui suggère des comparaisons avec Mycènes et qui nous montre une fois de plus que dans l'ionien il y a surtout du « post-mycénien » (cf. Perrot et Chipiez, VI, p. 833-834; Mayer, *Jahrbuch*, 1892, p. 189; Pernice, *Ath. Mitth.*, 1895, p. 119); le cavalier (665) couronné d'un

appendice analogue, suivi de l'oiseau volant (comme chez les Corinthiens) et précédé d'une petite figure ailée qu'on peut expliquer comme une Niké, mais qui pourrait aussi personnifier la rapidité de la course sous la forme d'un Boréade, d'un dieu du vent (comparez *Naukratis*, I, pl. 8); Hercule et le taureau de Crète (666), représentation la plus ancienne du mythe connu (*Bull. corr. hell.*, 1893, p. 232); une scène de banquet (667) à comparer avec le motif classique des Corinthiens; un très curieux sujet (668) où l'on a voulu voir Prométhée supplicié par l'aigle de Jupiter ou un devin interrogeant le vol des oiseaux, mais où je reconnaîtrai de préférence une des plus anciennes représentations de Zeus (Rayet-Collignon, p. 85; cf. la coupe de Cassel, *Jahrbuch Anzeiger*, 1898, p. 189); enfin deux peintures très soignées où l'on voit Cadmos tuant le dragon de Thèbes (669) près d'un édicule à fronton qui est un rare et précieux document sur l'architecture du VIe siècle (Benndorf, *Jahreshefte* de Vienne, II, p. 14), la Chasse du sanglier de Calydon (670) avec la signification si typique dans l'art ionien de l'animal coupé en deux par le cadre de la peinture (ci-d. p. 513); ajoutons deux fragments d'excellent style (guerriers asiatiques ou Amazones courant 671; scène de banquet 672), et un vase sans figures (673). L'absence des retouches blanches est un trait caractéristique dans toute cette série; elle est exceptionnelle dans la peinture ionienne où l'on prodigue d'ordinaire les tons blancs. Dans la plupart de ces exemplaires la grenade joue un rôle décoratif important. Elle faisait partie des légendes mythiques du pays; la nymphe Cyréné était une Hespéride et gardait avec ses compagnes l'arbre aux fruits mystérieux que vint conquérir Hercule. Sur la coupe trouvée à Naucratis la déesse tient un rameau chargé de ces mêmes fruits et sur un autre fragment (Studniczka, fig. 10 et 18) elle offre une grenade à un personnage

assis. Depuis longtemps elle faisait partie de l'ornementation orientale (Perrot et Chipiez, II, fig. 127 et 128; cf. la coquille gravée de travail assyrien ou phénicien du Musée Britannique, *Bull. corr. hell.*, 1896, pl. 32); elle est restée traditionnelle dans ces pays (Babelon, *la Gravure en pierres fines*, fig. 44). On remarquera aussi que le décor intérieur des coupes est ordinairement divisé en deux segments, dont le plus petit contient une palmette ou des animaux; c'est un trait de parenté avec une autre catégorie ionienne, les plats de Rhodes (A 304 et suiv.). D'une façon générale on peut dire que ces coupes cyrénéennes, par la perfection de la technique, l'admirable légèreté et le poli de l'argile, la minutie des incisions, l'éclat des couleurs, l'importance et le nombre des sujets mythologiques, représentent l'apogée de la fabrication ionienne. Ce sont les chefs-d'œuvre de l'école de peinture archaïque sur fond blanc.

D. *Coupes de style ionien.*

Ici nous voyons se dessiner la scission profonde qui va se faire dans le système traditionnel des Ioniens et dont à Cyrène même (E 673) certaines coupes offrent déjà l'exemple. La technique à fond blanc perd du terrain. Sous l'influence des progrès toujours croissants de la céramique continentale, on renonce peu à peu à enduire le vase d'un engobe clair, et l'on adopte le procédé préconisé par les Attiques depuis tant de siècles : il consistait à aviver la couleur naturelle de l'argile au moyen d'un enduit translucide qui bouchait tous les pores de la terre et permettait de peindre par-dessus. On y gagnait évidemment en solidité : la peinture ne risquait plus de partir avec l'engobe, dès que l'humidité l'avait pénétré et écaillé; à la cuisson, la cou-

leur noire s'incorporait d'une façon plus définitive à la poterie. Ces avantages pratiques ont sans doute assuré la victoire aux partisans de la peinture directe sur l'argile. Mais nous pouvons constater que le décor y perd en gaieté et en vivacité de tons. Le mal n'est pas grand, quand l'argile reste claire. Mais si l'on emploie, comme l'usage s'en répand, une terre rougeâtre, il arrive que les couleurs se détachent moins bien sur la surface plus foncée du vase. Les Attiques accentueront de plus en plus cette teinte fondamentale, en la tournant complètement au rouge sombre et au rouge orange (Salle F).

E 674-676. — Le premier spécimen, encore soumis à la technique de l'engobe blanc, provient d'une fabrique ionienne mal définie (cf. Bœhlau, *Ion. Nekrop.*, pl. 8, n° 24). Les deux autres constituent une catégorie tout à fait rare (cf. Roulez, *Vas. de Leyde*, pl. 17, n° 1; Ross, *Arch. Ausfätze*, pl. 2). La guirlande de feuilles lancéolées, mêlée de points blancs, les palmettes en éventail incisées, les boutons de lotus, l'attitude hérissée du lion en attaque, la tête d'homme à l'œil long et ovale (ci-d. p. 509), décèlent la main d'un décorateur ionien. On remarquera avec quelle liberté, exempte de la régularité plus compassée des Grecs continentaux, on a traité les entrelacs qui relient les palmettes dans la coupe au lion; de petits boutons jetés çà et là terminent les pédoncules qui se détachent du calice central et rompent les lignes géométriques du dessin (cf. le style des palmettes et des entrelacs sur la frise du Trésor des Cnidiens, Salle des moulages de Delphes, au Louvre).

E. *Cratères de style ionien.*

E 677. — Autre exemple d'une catégorie peu connue. Par la forme et les rosaces dans le champ, il est apparenté aux Corinthiens; mais il en diffère par l'exécution un peu lourde et appuyée, les retouches blanches, les pointillés rouges et blancs sur les deux biches affrontées, le style des oiseaux au col replié. M. Couve a noté aussi (*Bull. corr. hell.*, 1897, p. 450, 458) la ressemblance avec les vases archaïques béotiens (Salle L) et je conclus comme lui (p. 459, note 3) à une profonde influence ionienne.

E 678, 679. — Deux cratères d'une époque un peu plus récente, plus rapprochés encore des produits continentaux, mais qui, par le style des animaux, par le pointillé blanc sur le col des lionnes, par la facture des cygnes au col replié, sont apparentés au précédent.

E 680-693. — Une classe distincte est formée par des cratères dont la date ne remonte probablement pas très haut, mais qui montrent, contrairement aux précédents, la persistance de la couverte blanche appliquée comme soutien des couleurs. Malgré l'aspect blanchâtre que présente le fond, ces vases sont d'une argile rougeâtre ou foncée, qu'on a revêtue d'un engobe blanc; sur ce blanc on a peint de larges bandes ou des ornements au moyen d'un noir peu brillant; enfin par-dessus le lustre noir lui-même, on a parfois tracé en retouches blanches quelques motifs, soit une rosace (691, restaurée et retouchée), soit des arêtes lancéolées (688, 689), soit aussi un animal, un oiseau (690). Tous ces cratères ont la même forme qui rappelle beaucoup celle des Corinthiens, mais on y remarquera la structure

particulière de l'anse qui se relie à l'embouchure par un large appendice courbé. Ce détail existe dans la série corinthienne (E 621, 622), mais il y est peu usité et j'y ai vu (p. 479) une variante introduite par des influences ioniennes. Je considère, en effet, ces cratères noirs comme présentant les caractères d'une fabrication ionienne, soit qu'ils aient été importés du dehors, soit qu'ils aient été fabriqués en Italie par des ouvriers ioniens. On a trouvé dans l'Italie méridionale, du côté de Bari, des poteries analogues, décorées de figures en peinture blanche sur noir (Mayer, *Röm. Mitth.*, 1897, p. 229-232, fig. 15-17). M. Mayer y voit une fabrication locale qui ne serait pas antérieure à l'an 400 av. J.-C. Je crois cette date trop basse et je rappellerai tous les essais qui ont été faits par Nicosthènes et par son entourage (Salle F) pour acclimater en Grèce le système de la peinture blanche par-dessus le noir (voy. l'article de M. Six, *Gazette arch.*, 1888, p. 193, pl. 28, 29; voy. aussi certains vases d'Egine à décor blanc sur noir, Pallat, *Ath. Mitth.*, 1897, p. 277, 296, fig. 9, 21). Comme Nicosthènes est un Ionien (*Bull. corr. hell.*, 1893, p. 443), rien de plus naturel que d'attribuer à l'école gréco-asiatique l'idée d'une technique qui était un simple renversement du procédé ordinaire (figures blanches sur fond noir au lieu de figures noires sur engobe blanc); elle devait d'ailleurs échouer, le blanc ne réussissant pas à s'incorporer solidement au fond noir. En somme, les cratères du Louvre me paraissent former une catégorie très instructive pour l'étude de la peinture ionienne à décor blanc, à une époque qui serait voisine de la fin du VIe siècle. Le dernier exemplaire de la série (693) a été complètement enduit de noir qui a tourné au rouge; le fond rouge est donné aussi à quelques-uns des exemplaires trouvés près de Bari, et par-dessus sont placées des figures blanches (Mayer, *l. c.*).

F. *Hydries de style ionien.*

E 694. — Hydrie d'argile claire à quatre zones d'animaux. La parenté avec les produits corinthiens est évidente; mais le style des animaux, les bouquetins, l'ornement en feuilles juxtaposées autour de l'embouchure, la rapprochent davantage des séries ioniennes.

E 695. — Hydrie d'argile rougeâtre. Type très particulier que les larges retouches blanches, le lacet blanc ondulé, les fleurs de lotus dans le champ, la grande grecque de structure inusitée, permettent de placer dans la classe ionienne. Mais les coqs affrontés, les zigzags parallèles de la base se retrouvent sur les vases corinthiens et chalcidiens. C'est encore un document précieux de transition.

E 696-702. — Nous abordons un groupe plus homogène et plus nombreux, connu sous le nom « d'hydries de Cæré ». Pendant longtemps on a considéré ces vases comme des imitations du style corinthien faites en Italie (Dumont et Chaplain, p. 263-267). Les travaux de MM. Studniczka, Dümmler et Lœschcke ont surtout contribué à révéler l'intime parenté de ces peintures avec les produits de l'art ionien (*Ephém. Arch.*, 1886, p. 127; *Römische Mitth.*, 1888, p. 166-173; Lœschcke, *Aus der Unterwelt*, p. 10); après eux, j'ai cherché à préciser encore le caractère très particulier de cette série (*Bull. corr. hell.*, 1892, p. 253 et suiv.; ajoutez le bel exemplaire en couleurs, récemment publié par M. Hartwig, *Denkmäler Inst.*, II, pl. 28). Ce qui manque toujours, c'est de pouvoir dire où ces vases ont été fabriqués. L'exacte observation des costumes égyptiens (vase de Busiris à Vienne, Masner, *Vasen-*

samml., pl. 2, n° 217) prouve que les dessinateurs sont en relations assez directes avec la vallée du Nil. On est donc conduit à penser à une des villes ioniennes qui faisaient partie de la confédération établie à Naucratis. D'autre part, on a recueilli à Cymé des fragments de cratères qui, sans être identiques, appartiennent à la même école de peinture (Dümmler, *Röm. Mitth.*, 1888, pl. 6). Or, tout près de Cymé, se trouve une ville qui, par suite des circonstances politiques rappelées plus haut (p. 493) a joué un rôle actif dans les exportations ioniennes et a surtout été amenée à voisiner directement avec les Etrusques et toute la côte occidentale de l'Italie : c'est Phocée. On pourrait donc, jusqu'à nouvel ordre et sous réserve des découvertes ultérieures, accepter l'hypothèse émise par M. Dümmler (*Röm. Mitth.*, 1887, p. 188 ; 1888, p. 179 ; cf. les critiques de M. E. Gardner, *Journ. of. hell. studies*, 1889, p. 131) d'une fabrique originaire de Phocée, en ajoutant qu'après les graves événements de 544, des céramistes de Phocée ont pu eux-mêmes émigrer en Italie et y continuer les traditions nationales de leur art. Ainsi s'expliquerait la prolongation de ce style qui mélange intimement les formules étrusques et ioniennes, qui résume en lui l'accord de l'Orient grec et de l'Italie, élaboré pendant tant de siècles, achevé au moment où Rome, sous les derniers rois, prend possession d'elle-même et s'éveille à la vie artistique.

E 696. — Chasse du sanglier de Calydon (*Monumenti Inst.*, VIII, pl. 17). Les hommes ont un type exotique qui rappelle l'Egyptien; leur tunique pendante bouffe entre les jambes comme une espèce de pagne. On n'a pas encore remarqué que, sous le pied de ce vase, le peintre a exécuté, en un trait rapide, une tête d'homme au profil allongé; on dirait une esquisse faite d'après un certain modèle pour en

fixer le type. Sur le col, un oiseau d'eau qui ressemble à un flamant. Contrairement à l'usage des Grecs continentaux, le céramiste a placé un autre sujet au revers, sous l'anse; il est resté attaché à la composition par zone circulaire, qui nous a paru être un trait de l'esthétique orientale (p. 448). L'aventure d'Europe, montée sur le taureau qui franchit la mer et qui va aborder dans l'île de Crète, est traitée dans un esprit tout ionien : un dauphin symbolise la mer; une petite butte de terre plantée de trois arbres, sur laquelle court un lièvre, figure la grande île de Minos; le singe dessiné sous l'anse droite est à noter comme détail africain (cf. la coupe d'Arcésilas et un petit vase corinthien du Musée Britannique; *Journ. hell. stud.*, XI, p. 179, pl. 2, fig. 6). On remarquera aussi les grandes guirlandes de feuillages qui courent autour de l'épaule et de la base de l'hydrie, et on en rapprochera l'ornementation, beaucoup plus belle encore, du vase de Busiris (*Monumenti Inst.*, VIII, pl. 16).

E 697-699. — Ces hydries appartiennent au même atelier, d'après la forme et la position des ornements qui est pareille sur les trois. J'ai signalé l'intérêt de la chasse au cerf (*Bull. corr. hell.*, 1892, p. 258-261) qui se retrouve très analogue sur un des sarcophages de Clazomène et sur un bas-relief hittite du Louvre; d'autre part, les deux taureaux ailés placés au revers prouvent clairement une influence venue de l'Assyrie. La chasse à la lionne rappelle le divertissement favori des monarques d'Asie et les massacres de fauves si souvent représentés sur les grands bas-reliefs assyriens; mais elle est traitée ici dans un sentiment de réalisme qui fait de ce tableau une œuvre proprement ionienne. Le revers avec deux aigles saisissant chacun un lièvre a un caractère nettement oriental, car ce motif est souvent répété sur des produits phéniciens ou assyriens (*Bull.

corr. hell., 1892, p. 260). Le revers du troisième vase, deux sphinx, reste aussi dans la tradition orientale. On remarquera, sur la face, la coiffure en crobyle de l'homme placé derrière son cheval ; elle est typique dans les scènes ioniennes.

E 700-702. — Elles appartiennent aussi à un même atelier ; la couverte jaunâtre s'est moins bien conservée dans E 672. Le combat des Lapithes et des Centaures porte au revers deux aigles saisissant un faon, motif oriental. Le vase d'Hercule amenant Cerbère à Eurysthée, qui se cache dans un pithos, est un des plus importants et des plus curieux de la série. C'est une des plus anciennes représentations du chien des enfers ; il a trois têtes, chacune d'une couleur différente, tandis que, dans l'art grec archaïque, on ne lui en donne le plus souvent que deux (cf. Salle F, amphore du style d'Andokidès à figures noires et rouges). La frayeur d'Eurysthée est rendue d'une façon humoristique. Le même esprit se trouve dans la scène où le malicieux petit Hermès, après avoir dérobé les bœufs de son frère Apollon et les avoir cachés dans un antre recouvert de broussailles, se recouche dans son berceau et fait semblant de dormir, pendant que l'entourage discute avec animation quel peut être le voleur. Jamais on ne trouverait dans les peintures archaïques des Grecs continentaux ce goût pour les anecdotes piquantes, ce souci de la mise en scène amusante. Au revers du vase d'Eurysthée sont encore deux aigles fondant sur un lièvre ; au revers du vase d'Hermès, un jeune homme fuit à toutes jambes, poursuivi par une femme ailée, pourvue de quatre grandes ailes comme les divinités assyriennes (cf. pour les bronzes trouvés en Etrurie, Martha, *l'Art étrusque*, fig. 213), probablement Eos et Céphale. Dans E 700, la petite guirlande de feuilles lancéolées placée sur le rebord de l'embouchure marque

la parenté avec les coupes cyrénéennes, et avec d'autres vases ioniens dont il sera question plus loin. La technique est celle dont nous avons étudié plus haut (p. 499 et s.) les principes généraux. On notera la couleur blanche donnée assez souvent aux chairs des hommes, contrairement aux usages des Grecs continentaux (ci-d. p. 507; cf. Zahn, *Ath. Mitth.*, 1898, p. 49); on remarquera aussi la stature courte, la tête grosse, les yeux ovales, l'exécution un peu lourde qui est commune à toutes ces peintures. Ajoutons qu'on se rend très bien compte ici de l'habitude qu'avaient les peintres ioniens de dessiner la silhouette entière de leur modèle par un trait incisé, au lieu de réserver ces incisions pour les détails intérieurs seulement.

G. *Amphores de style ionien.*

E 703. — Le Louvre ne possède qu'un exemplaire de la classe que M. Dümmler, d'après certaines représentations de la vie scythique, avait cru pouvoir qualifier de « pontique » (*Röm. Mitth.*, 1887, p. 188); cette dénomination n'a pas été acceptée, car rien ne nous garantit l'existence d'une fabrique de vases peints grecs dans la contrée du Pont, et l'auteur a lui-même modifié plus tard son opinion (*id.*, 1888, p. 173, 179). Tout porte à croire que ces amphores se relient à la fabrication des hydries de Cæré et proviennent d'ateliers de la même région, soit qu'on en place le centre en Ionie, soit qu'on imagine des succursales établies en Italie. C'est le même style lourd, le même emploi du blanc, la même façon de dessiner les Silènes et les Centaures, souvent les mêmes ornements et les mêmes sujets. A côté des amphores prend place dans cette série un assez grand nombre d'œnochoés (voy. la liste de Dümmler,

1887, p. 170) ; on trouvera quelques beaux exemplaires de l'une et l'autre forme au Cabinet des Médailles de Paris. Parmi les sujets notables je signalerai le combat d'Hercule et des Centaures, Thésée et le Minotaure, le jugement de Pâris, Apollon en char tuant les Niobides, des cômos bachiques, des cavaliers (voy. la liste de Dümmler ; cf. Dumont et Chaplain, I, p. 269-275 ; Gsell, *Vulci*, p. 511 ; il faut ajouter de beaux spécimens inédits du Musée de Corneto). Des souvenirs assyriens comme le taureau à face humaine (Dümmler, 1887, pl. 8, n° 1), que les Grecs ont pris pour représenter le fleuve Achéloüs, les costumes scythiques (*id.*, pl. 9), la panthère à double corps et à tête unique, les divinités à quatre ailes (de Luynes, *Vases peints*, pl. 7 ; Disney, *Mus. Disn.*, pl. 101), précisent l'origine orientale de ce décor. On remarquera aussi la ressemblance des costumes portés par les personnages, en particulier par les femmes, avec ceux des Etrusques : le bonnet conique, les chaussures recourbées sont les mêmes que dans les fresques funéraires de l'Italie (de Luynes, pl. 6 et 7). Cette identité a été expliquée autrement que par l'installation de fabriques ioniennes en Etrurie : elle peut être considérée comme une preuve des relations intimes qui unissaient les Ioniens et les Etrusques ; ce sont en réalité les costumes grecs de l'Ionie que les Etrusques, soit par tradition venue de leur origine lydienne, soit par suite de trafics et d'échanges, avaient adoptés pour eux-mêmes (voy. ci-d. p. 302, 507).

L'amphore du Louvre (Gerhard, *Aus. Vas.*, pl. 185) représente d'une part Achille sortant de son embuscade avec un compagnon pour saisir Polyxène venue à la fontaine, d'autre part le héros seul rattrapant à la course le jeune Troïlos à cheval et lui tranchant la tête ; ce sont les deux phases d'un même épisode (cf. E 662). Notez les détails pittoresques, l'arbrisseau, la fontaine, la vasque. Le cômos bachique de Ménades et

de Silènes, placé en-dessous, a un caractère et un style bien différents de ceux des Corinthiens (cf. E 618, 620, 624); remarquez la lourdeur des proportions et des membres, les tuniques bordées de points blancs, les yeux ovales. La file d'oiseaux est un souvenir de la période géométrique, transformée par le style ionien (cf. *Jahrbuch Anzeiger*, 1886, p. 135, 141, n[os] 2940, 2943; *Denkmäler Inst.*, I, pl. 46, n° 1).

E 704 est un type d'amphore qui se rapproche du précédent, mais avec des traits particuliers qui lui donnent en même temps une parenté avec les vases attico-corinthiens dont il sera question plus loin. Je ne connais pas d'autre spécimen de cet art mixte (cf. pour le style des personnages l'amphore du jugement de Pâris, Gerhard, *Aus. Vas.*, pl. 170). Le sujet n'est pas clairement déterminé (peut-être le départ d'Hector accompagné de Priam et des princes troyens, de l'autre côté le combat des Grecs et des Troyens?). L'ornement du col, la grande palmette sous l'anse, les bâtonnets obliques de la zone inférieure, les animaux en attaque, le lièvre courant sous le lion, le chien sous le cerf, les oiseaux placés entre les jambes des guerriers, tous ces détails peu ordinaires donnent à cette amphore un aspect tout particulier et original où l'on sent l'art ionien; mais par la structure, l'argile, le lustre, les godrons, elle est semblable aux produits attico-corinthiens. De plus en plus les fabriques se pénètrent et tendent à se confondre.

E 705. — Encore un spécimen isolé, très instructif pour les relations à établir entre les ateliers ioniens et les attiques, car il révèle l'origine de cette amphore particulière à anses plates, que les fabricants de bucchero d'une part (ci-d. p. 319) et que le peintre Nicosthènes de l'autre (Salle F) ont popularisée. J'en ai fait

une étude spéciale (*Bull. corr. hell.*, 1893, p. 433) et j'ai montré les étapes suivies par la formation de ce type. Celui-ci est un des plus élégants qui aient été réalisés. La scène principale paraît représenter, en présence de juges et d'assistants, une lutte dont un trépied est le prix ; de l'autre côté, une danse bachique de deux Silènes et d'un personnage drapé devant des spectateurs. Parmi les animaux on remarquera les coqs bataillant qui reproduisent le motif d'une frise de Xanthos (Collignon, *Sculpt.*, I, fig. 121). La guirlande à feuilles lancéolées est répétée quatre fois comme une sorte d'estampille ionienne.

E 706. — Petite amphore à peinture noire faiblement retouchée de blanc et de rouge ; argile semblable à la précédente. La tête d'homme placée sur le col est encadrée de filets ondulés que nous connaissons comme motif ionien (cf. D 38, 39).

E 707-708. — Amphores de style négligé, avec des points simulant les inscriptions. Nous touchons à la catégorie des vases influencés par le système des Grecs continentaux. Ces deux poteries sortent bien du même atelier, car le fabricant a placé sur le fond la même lettre Φ peinte au trait rouge. Le sujet d'Hercule tuant l'hydre de Lerne avec l'assistance de Iolaos, la scène de banquet sont traités avec une sorte de barbarie décadente. L'œil prophylactique sur le col du vase est un trait ionien qui passera chez les Attiques.

H. *Petits vases de style ionien.*

E 709-716. — Série de pithoi minuscules, décorés de zones d'animaux unies à des guirlandes de

feuillages, de grenades, de feuilles lancéolées et autres motifs ioniens. La forme du vase est essentiellement ionienne et même mycénienne (cf. A 87; *Ath. Mitth.*, 1887, p. 230, fig. 10); mais elle est réduite ici à des proportions tout à fait exiguës. On en a trouvé un assez grand nombre à Samos (Bœhlau, *Ion. Nekrop.*, p. 145, fig. 69). L'origine en peut être égyptienne (*id.*, fig. 68).

E 717-718. — Lécythes à décor ionien (guirlande, grenades) et à zone d'animaux (sphinx, oiseaux).

I. *Vases de style ionien, influencés par la céramique de la Grèce continentale.*

Je réunis ici les peintures où l'on voit la technique ionienne s'orienter d'une façon nouvelle. On y constate les résultats produits par une influence étrangère et, pour employer la comparaison si souvent citée de M. Heuzey, un « choc en retour » de l'école continentale sur l'école ionienne. Les principes mis en pratique par les ateliers corinthiens, chalcidiens, béotiens, attiques triomphent définitivement.

E 719-731. — Une mode nouvelle s'introduit dans la décoration des amphores : le sujet est placé dans un cadre réservé sur la panse ; la métope, mise en honneur par les Attiques dès l'époque du Dipylon, s'impose comme un moyen commode d'isoler les figures et de les mettre en lumière. La zone circulaire est ionienne, la métope est dorienne (cf. St. Jones, *Journ. hell. stud.*, 1894, p. 31). En même temps les personnages grandissent de taille ou sont moins nombreux, ce qui est encore un moyen de leur donner plus de valeur.

En tête, j'ai placé quelques exemplaires où l'ornement

ionien, la fleur de lotus, apparaît seul dans le cadre (719). Sur un autre (721), que sa guirlande de lierre associe aux hydries de Cæré, chaque tableau réservé contient un groupe de deux lions à la crinière hérissée, encadrés entre des filets ondulés dont la disposition rappelle l'ornement typique des Ioniens (cf. D 38, 39). Le tableau en métope et la figure isolée sont représentés par les types suivants, parmi lesquels il faut mettre hors de pair l'amphore 723 (Longpérier, *Musée Napol.*, pl. 9 ; cf. *Journ. hell. stud.*, 1894, p. 117) : d'un côté, un homme à tête et à griffes de lion, le torse recouvert d'une cuirasse blanche; de l'autre, une Sirène à tête de femme et à bras humains nous offrent de curieuses et typiques créations de l'art ionien. Il en faut rapprocher l'homme à tête de lièvre de la série rhodienne (A 330). M. Milchhœfer (*Anf. der Kunst*, p. 77) a mis l'homme à tête de lion en rapport avec le génie monstrueux Phobos qui ornait le bouclier d'Agamemnon (*Iliad.*, XI, 37; Pausanias, V, 19, 4); cette représentation est très rare, mais non unique (cf. *Not. Scavi*, 1893, p. 471). La Sirène à bras humains se retrouve dans la sculpture ionienne, par exemple à Xanthos (Collignon, *Sculpt.*, I, fig. 131, 132; cf. Tischbein, *Cab. Hamilton*, III, pl. 59; Masner, *Wien*, fig. 20; on voit même sur une poterie ionienne un cheval figuré avec des mains humaines, Masner, *Arch. epigrap. Mitth.*, XV, 1892, p. 128). Les incisions dessinent la silhouette entière des personnages, comme dans les hydries de Cæré; les retouches blanches prédominent.

E 725 et 726 appartiennent au même atelier : forme du vase, sirène ou sphinx retournant la tête, fleurs de lotus ou longs pédoncules dans le champ, ornement ionien sur le col (cf. *Tanis*, II, pl. 31, et au Louvre, D 38, 39), tout décèle la même main. Malgré de petites différences dans le décor j'attribuerai aussi à un seul atelier les cinq amphores 727-731 ; la structure des poteries, l'argile,

le ton du noir et des retouches, le style des figures très allongées et comme étirées, sont des traits de parenté étroite. M. Schumacher a publié une amphore de ce groupe, trouvée à la Tolfa, près de Civita Vecchia, et il y voit les produits d'une fabrique ionienne établie dans l'Italie méridionale, datant du début du vi^e siècle (*Jahrbuch*, 1889, p. 222, pl. 5, n° 2). La coiffure conique des génies pourvus de quatre grandes ailes (731), les grands sphinx ou les griffons affrontés (727-729), le chien courant sous le cheval du cavalier tenant une rêne en forme de chaînette (730), les yeux ovales, les incisions enveloppant toute la silhouette sont des détails sûrement ioniens.

E 732-733. — Les documents précédents permettent de comprendre comment la fabrication ionienne finit par se fondre avec celle des Grecs du continent. Nous aboutissons à des produits qui ne se distinguent presque plus des amphores attiques du type classique à figures noires que nous aurons à étudier plus loin (Salle F). Ici la distinction devient de plus en plus délicate entre les vases d'Ionie et ceux de Grèce. Nous ne pouvons apporter aucune rigueur dogmatique dans la façon de les séparer, car il est possible qu'ils aient été fabriqués côte à côte. En effet, si l'on se reporte au récit des événements historiques dont l'Ionie a été le théâtre au vi^e siècle (p. 494), on comprendra que l'hypothèse d'une émigration de céramistes ioniens en Grèce a pour elle beaucoup de vraisemblance. Par conséquent, tout en considérant comme ioniennes les deux amphores du Louvre, l'une à cause du dialecte des inscriptions, l'autre à cause du décor et du style, nous ne nous ferions aucun scrupule d'admettre qu'elles aient pu être exécutées en Attique, sous l'influence des ouvriers du pays et avec les mêmes matériaux qu'eux, mais par des mains ioniennes. J'adopterais la même solution

pour les coupes de Siana, pour la coupe de Phineus et autres représentants du style ionien développé (ci-d. p. 512).

L'amphore de la Gigantomachie (732), où tous les dieux et les géants sont désignés par des inscriptions en pur dialecte ionien, où l'on remarque des yeux de structure ovale, a été étudiée et publiée souvent (*Monumenti Inst.*, VI-VII, pl. 78; Dumont et Chaplain, I, p. 285-286; Mayer, *Die Giganten*, p. 285; Kretschmer, *Die griech. Vaseninschriften*, p. 59). Elle a pris plus d'intérêt encore depuis la découverte à Delphes du Trésor des Cnidiens; une partie de la frise reproduit le combat des dieux et des géants sous une forme et dans un style analogues. La parenté des vases et de la grande sculpture est prouvée ainsi une fois de plus, en même temps que se confirme le caractère ionien de ces deux monuments. Sur l'amphore 733 (Hercule introduit par Minerve dans l'Olympe; Hercule combattant les Amazones), on remarquera la forme des casques des combattants, le style particulier des lotus, la guirlande de feuillages à la base, les petits animaux du col, qui lui donnent un caractère mixte qu'on peut appeler « attico-ionien ».

E 734-735. — On pourrait également attribuer à des Attiques ces deux hydries. Mais nous y reconnaissons au moins de fortes influences ioniennes. C'est d'une part le groupe connu des fauves dévorant un taureau, avec une façon de souligner en blanc le ventre des animaux, dont les Attiques ne sont pas coutumiers. C'est d'autre part une représentation de bateau chargé d'hommes, avec une proue en tête de sanglier qui rappelle des peintures ioniennes (cf. D 150); on notera la façon pittoresque de figurer les flots de la mer, et la scène de combat où l'œil mourant du blessé est figuré par un trait ovale.

E 736-739. — J'ai étudié ailleurs les principaux spécimens de cette série composée de cratères sans pied et sans anses, de la forme dite *dinos* (*Bull. corr. hell.*, 1893, p. 423). J'en ai montré les détails ioniens : les guirlandes de lierre autour des embouchures, le type des Silènes dansant, les traits blancs ondulés qui expriment les plis des vêtements féminins (736), les attitudes contorsionnées et les poitrines velues des danseurs bachiques (737), les formes des casques et les yeux ovales des guerriers, les rubans ondulés (cf. Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 472), les entrelacs, enfin l'admirable travail d'incisions du dinos 739, qui représente l'apogée de la fabrication ionienne, quand elle profite à son tour des progrès réalisés par ses concurrents de la Grèce continentale.

E 740-742. — Ces trois coupes réunissent des éléments très divers. L'une rappelle le décor corinthien, à cause de ses petits cavaliers et de ses buveurs bachiques, de ses rosaces semées dans le champ; mais l'argile est plus jaune et plus foncée que celle de Corinthe, la grande palme plantée entre les cavaliers (cf. *Tanis*, II, pl. 31, n° 9), le cratère posé sur son pied, les incisions des yeux apparaissent comme des détails plutôt ioniens. La seconde, avec sa frise de danseurs, conviendrait aux Cyrénéens à cause du semis de grenades bordant l'embouchure, mais l'argile rouge la différencie de cette série et la rapproche des Chalcidiens. La troisième, par ses ornements, par sa zone de danseurs, est apparentée à la précédente; les grosses rosaces semées autour de l'embouchure feraient penser à une origine chalcidienne ou attique (cf. E 816-818 et l'amphore de Nessos, *Denkmaler Inst.*, I, pl. 57), mais les lotus à deux pétales n'offrent pas la forme caractéristique de la série attique (ci-d. p. 564). La forme de ces coupes paraît être d'origine

ionienne (cf. E 674). On en trouve des spécimens à Samos (Bœhlau, *Ion. Nekr.*, pl. 8, nos 21, 24), à Carthage (P. Delattre, *Tombes puniq.*, 1890, p. 21), et en Sicile à une époque où les arrivages attiques ne sont pas encore usuels (Orsi, *Röm. Mitth.*, 1898, p. 361); elle existe aussi à Corinthe (Wilisch, pl. II, n° 19), et elle prépare la fabrication attique des coupes à petit décor du temps de Tléson et d'Hermogénès (Salle F).

J. *Vases fabriqués en Italie, d'après des modèles d'Ionie et de Grèce.*

Nous n'avons pas cherché jusqu'à présent à préciser quels étaient les vases fabriqués en Italie à l'imitation des modèles étrangers. Dans les séries précédentes, il est possible que certains exemplaires aient été exécutés en Italie plutôt que dans une métropole d'Asie Mineure; mais les traits typiques nous y ont paru suffisamment marqués pour les attribuer, en tout cas, à des mains ioniennes. Les nombreuses colonies établies en Sicile et dans la grande Grèce expliqueraient sans difficulté la présence de céramistes ioniens installés dans ces contrées. Ici nous ouvrons un chapitre à part pour les peintures que, d'après certains détails extérieurs, nous présumons avoir été faites en Italie par des ouvriers indigènes, s'inspirant des types importés ou fabriqués à côté d'eux par les colons grecs. Les modèles ioniens d'une part, les modèles corinthiens d'autre part, sont ceux qui ont le plus directement influencé cette céramique locale.

E 743-752.— Une série de grandes amphores, encore trop peu connues et publiées, bien qu'il y en ait des exemplaires épars dans plusieurs Musées (le Havre en

possède un très beau spécimen que m'a signalé obligeamment M. A. Naef), nous montre de la façon la plus claire la combinaison des influences corinthiennes et ioniennes s'exerçant sur des produits étrusques. Le décor à imbrications incisées, la composition en zones d'animaux superposées ont été surtout propagés par l'école corinthienne (ci-d. p. 432). Certains types d'animaux comme le fauve à langue tirée ou dévorant un membre, le cheval seul sans cavalier, le cerf paissant, appartiennent au contraire au répertoire des Ioniens. Ces deux groupes d'éléments sont combinés de façon à produire des peintures d'un caractère mixte, dont on pourrait hésiter à préciser l'origine, si par bonheur on ne disposait d'un renseignement épigraphique. Un exemplaire du Musée de Wurzbourg porte une inscription peinte en dialecte étrusque (Zahn, *Ath. Mitth.*, 1898, p. 65). Je crois que bon nombre des vases publiés par M. Bœhlau, comme de « style milésien tardif » (*Ion. Nekr.*, p. 89-103), appartiennent à la même fabrique. Ceux que possède le Louvre proviennent de Cæré et tout porte à croire que c'est là, dans ce centre si impérieusement dominé par les influences grecques (ci-d. p. 356), que s'est formé ce curieux style hybride où se mêlent trois grands courants artistiques, le corinthien, l'ionien, l'étrusque. La forme des bateaux (751, 752) est à remarquer et à comparer soit avec ceux qu'on voit sur les grands cratères étrusco-ioniens de la Salle D (152, 153), soit avec celui qui est figuré sur la situle d'ivoire de Chiusi (Bœhlau, fig. 64; cf. Perrot et Chipiez, III, fig. 530; *Bull. corr. hell.*, 1891, p. 294, pl. 15; *Not. Scavi*, 1895, p. 139). On notera aussi sous l'anse d'une de ces amphores une grande tête de félin, peinte de face (746), qui rappelle la décoration du même genre, exécutée en ronde bosse sur une poterie primitive de l'Italie Méridionale (*Vases du Louvre*, pl. 29, D 20; cf. l'hydrie polychrome de Polledrara,

Journ. hell. stud., 1894, pl. 6). Il faut dire que, comme les grands pithoi de Cæré (ci-d. p. 398), plusieurs de ces importantes amphores (743, 751, 752) ont été repeintes d'une façon fâcheuse, sous prétexte d'en accentuer le dessin un peu effacé (cf. les vases 745, 746 qui n'ont pas été retouchés).

E 753. — Le même style hybride, de caractère un peu plus récent, a présidé à la composition de cette amphore à zones. Les imbrications ont disparu; les animaux ont gardé un caractère ionien bien marqué; les grandes postes sont un souvenir des spirales mycéniennes; l'anse plate, les palmettes nous reportent du côté de la Grèce asiatique. La couverte jaune paraît au contraire l'imitation d'un procédé corinthien (cf. E 639 et suiv.).

E 754-781. — Cette catégorie montre le prolongement de la fabrication des vases à figures noires sous l'influence des souvenirs ioniens, mais dominé en même temps par la prépondérance de plus en plus croissante des modèles attiques (cf. Patroni, *Ceramica antica*, p. 30-31, fig. 25-27). Le style de ces peintures dénote une époque relativement basse, qui s'étend même jusqu'au règne des peintures à figures rouges du ve siècle. Par routine et par tradition, des ateliers locaux ont continué à peindre en figures noires, alors que le système à figures rouges était devenu depuis longtemps classique. Le même phénomène se constate en Grèce même (voy. Salle L, vases du Kabirion de Thèbes). Je serais porté à croire que la peinture à figures noires, très raréfiée, n'a jamais cessé complètement pendant le ve siècle et qu'ainsi se relient à la fabrication du vi^e siècle les quelques vases apuliens à figures noires que nous connaissons (Salle K). Ici les formes et les ornements des vases sont devenus atti-

ques, mais par bien des détails les figures sont restées ioniennes : yeux prophylactiques (769; cf. *Naukratis*, II, p. 64, 65, pl. 7, n° 1), fleurs de lotus (768), guirlandes de feuilles lancéolées (755), larges retouches blanches (756), costumes ioniens (755, 756), génies à ailes attachées à la ceinture (766, 776), etc. Ces vases de décadence italo-ionienne ont été jusqu'à présent peu étudiés (Studniczka, *Jahrbuch*, 1890, p. 143 avec les exemples cités; cf. Gerhard, *Aus. Vas.*, pl. 127, 194; Dubois-Maisonneuve, *Introduct.*, pl. 34; des Vergers, *l'Etrurie*, pl. 15; Inghirani, *Mus. Chiusino*, pl. 62, 72, 168; *Mon. Etruschi*, V, pl. 4, n. 6; Gsell, *Vulci*, pl. 18, 19; Disney, *Mus. Disneianum*, pl. 109; Furtwaengler, *Jahrbuch Anzeiger*, 1893, p. 87). Les spécimens en sont pourtant très nombreux (par exemple au musée de Munich) et mériteraient de faire l'objet d'une monographie spéciale.

E 782-792. — Je place en dernier lieu un ensemble de poteries dont je ne connais pas la provenance exacte, mais qui offrent des accointances étroites avec la céramique primitive de l'Apulie (D 31; cf. Mayer, *Rœm. Mitth.*, 1897, p. 210, fig. 6 et pl. 10). C'est surtout le souvenir des modèles ioniens qui domine, dans la forme des cratères, les guirlandes de lierre, les feuilles lancéolées, les grenades, etc. On rapprochera de cette céramique les poteries trouvées à Alexandrie (Salle M) qui portent des inscriptions peintes dont le date ne remonte pas au delà de l'époque hellénistique. Ce sont donc des prolongations à travers les âges du système décoratif des Ioniens.

III. — Vases de style chalcidien.

Cette catégorie est encore insuffisamment étudiée et nous ne pouvons donner au lecteur qu'un aperçu sommaire des problèmes qu'elle soulève (cf. Klein, *Euphronios*, p. 64-73; Lœschcke, *Bonner Studien*, p. 257; *Ath. Mitth.*, 1894, p. 516; Dumont et Chaplain, I, p. 276, et l'étude de M. Cecil Smith sur les coupes de Siana, *Journ. hell. stud.*, 1884, p. 220, pl. 40-43, que pour notre part nous avons rangées avec les attico-ioniens; voy. aussi P. Milliet, *Etudes sur les premières periodes*, p. 127; De Ridder, *Bull. corr. hell.*, 1896, p. 418-421; *Bronzes de l'Acropole*, p. xv). M. Lœschcke prépare en ce moment un recueil qui comprendra l'ensemble des peintures de ce style, actuellement éparses dans beaucoup de musées et pour la plupart inédites. Quand cet ouvrage aura paru, on pourra analyser en détail les particularités du style chalcidien. Pour le moment nous devons rappeler qu'on ne connaît de sûrement chalcidien qu'une douzaine de vases, apparentés aux attiques de la plus belle période des figures noires et datant du milieu ou de la seconde moitié du vi^e siècle. Ils ont été énumérés et décrits par M. Dumont (*l. c.*); on y compte surtout des amphores, qui paraissent être, comme en Attique, la forme de prédilection. Le Louvre n'en possède malheureusement aucun exemple; on en verra quelques beaux spécimens au Cabinet des Médailles. Toutes ces poteries portent des inscriptions en alphabet chalcidien (Kretschmer, *Griech. Vaseninschriften*, p. 62-72) et la plupart sont caractérisées par la présence d'un ornement typique, des zigzags obliques placés en zone près de la base; on y remarque, en outre, que l'épaule est presque toujours décorée

d'un sujet, que les lotus et boutons sont dessinés d'une façon particulière, que la structure de la panse est plus large et plus ronde qu'ailleurs, que dans des tableaux d'un style avancé les peintres ont conservé le goût des rosaces semées dans le champ, que les incisions silhouettent souvent la figure entière, etc. (voy. les photographies de l'album Milliet-Giraudon, *Vases du Cabinet des Médailles*, pl. 19-26). En somme, c'est une fabrication très étroitement unie à celle des Attiques et, faute d'inscriptions, il est souvent difficile de distinguer les produits respectifs de l'une et de l'autre.

C'est par analogie avec les types de l'art chalcidien développé, c'est en y retrouvant quelques-uns des caracteres de la série à inscriptions, que nous rangeons ici sous le titre de « style chalcidien » un groupe de vases sans doute un peu plus anciens, datant de la première moitié du VIe siècle, offrant le même développement parallèle avec les vases attiques archaïques. Nous ignorons si quelqu'un des vases encore inédits de cette série porte des inscriptions : dans ce cas la provenance chalcidienne serait confirmée d'une façon définitive. Mais jusqu'à présent ce groupe archaïque participe du goût des Ioniens (ci-d. p. 514) pour les poteries sans inscriptions. Par là il se sépare des Corinthiens et des Attiques.

Nous ne pouvons pas nous étonner de voir Chalcis prendre place parmi les villes qui exportaient au loin leurs poteries avec leurs denrées : le contraire eût été surprenant. En effet, au VIIe et au VIe siècle, Chalcis est avec Corinthe la cité la plus importante de la Grèce continentale par l'étendue de ses relations extérieures, par sa marine, par son expansion coloniale. Elle a une sorte de monopole de l'industrie métallurgique : grâce aux richesses minières de l'Eubée, elle détient la matière première de la fabrication des armes; on l'appelle

« la cité de l'airain » (voy. Curtius, *Hist. grecque*, trad. fr., I, p. 103 et suiv.; E. Meyer, *Gesch. Alterth.*, p. 470; cf. Lœschcke, *Dorpater Programm*, 1879; Milchœfer, *Anfänge der Kunst*, p. 209 et suiv.; De Ridder, *Bull. corr. hell.*, 1896, p. 419-422). Dès le VIII[e] siècle, Chalcis a étendu son empire minier dans les régions voisines du bassin méditerranéen; elle a pris pied dans la presqu'île du nord, confinant à la Thrace, qui contient les plus riches filons de cuivre; peu à peu elle y a fondé une quantité de petites villes qui sont comme des comptoirs et des succursales de son commerce; on en comptait jusqu'à trente-deux qui firent donner au territoire entier le nom de Chalcidique. La plus ancienne colonie grecque en Italie est, nous l'avons vu (p. 360), due à des Chalcidiens. Ce qui amène ces hardis navigateurs, peut-être dès le X[e] siècle, à s'installer à Cumes (Kymé, nom d'une des plus anciennes villes de l'Eubée), en plein pays barbare, ce sont les ressources minières de la Campanie et la perspective de profits assurés. Aussi les Chalcidiens voient sans plaisir des concurrents grecs venus d'Ionie, de Rhodes, de Grèce, se lancer sur leurs traces à la conquête de la Sicile et de l'Italie (ci-d. p. 361); ils tâchent au moins de se réserver le domaine qui leur convient, dans le voisinage des montagnes et des côtes à filons métalliques, à Naxos sur les pentes de l'Etna (vers 736), puis à Catane, à Léontini. En même temps, par le golfe de Corinthe, ils recherchent l'accès du groupe d'îles que nous appelons encore aujourd'hui « les îles Ioniennes », Zacynthe, Leucade, Ithaque et la grande Corcyre qui plus tard devint elle-même un Etat puissant (Curtius, I, p. 537). De ce côté ils prennent encore l'Italie à revers, par la côte de l'Adriatique; ils s'assurent aussi de bons postes de refuge et des stations sur la côte d'Etolie et sur celle du Péloponnèse (Chalcis d'Etolie, Chalcis d'Elide). Le nom et le culte de la nymphe Aréthuse,

divinité locale des Chalcidiens, se répand dans toutes ces régions. Tous ces renseignements historiques nous montrent dans Chalcis une cité de premier ordre, mise sur le même rang que Corinthe pour la richesse et pour la puissance commerciale, pendant la période qui précède l'hégémonie d'Athènes.

E 793-802. — L'amphore est la forme préférée de cette fabrique. Elle a beaucoup d'analogie d'une part avec les amphores ioniennes, d'autre part avec les attico-corinthiennes. Mais certains détails lui sont plus spéciaux : l'anse non régulièrement ronde ni plate, le col souvent tout entier noir avec un lacis rouge, la persistance de la rosace dans le champ, surtout la zone de figures placée sur l'épaule. L'argile est le plus souvent rougeâtre, mêlée d'oxyde de fer comme celle des Attiques. Nous n'avons pas à insister sur les sujets qui rappellent ceux des Corinthiens, animaux passant, fauves dévorant une gazelle, file de cavaliers, guerriers (toute la panse du n° 798 est refaite et moderne). Les sujets mythologiques sont plus rares. Quelques-uns ne sont qu'un extrait de vastes compositions, et parfois la simplification à outrance adoptée par le peintre rend le sujet presque incompréhensible : telle est la curieuse représentation d'Achille posant sur l'autel d'Apollon la tête coupée du jeune Troïlos (799); je crois que M. Holwerda a eu tort (*Jahrbuch*, 1890, p. 247) de placer ce vase parmi les attiques. La zone circulaire domine, à la façon corinthienne et ionienne, dans cette catégorie. Un seul exemplaire (802) atteste l'influence grandissante du décor en métopes ; les sujets y sont aussi plus développés et plus historiques : chasse du sanglier de Calydon, armement des guerriers troyens.

E 803-805. — Quelques belles hydries complètent la série et présentent également un décor plus savant :

le départ du jeune cavalier en présence de sa famille rappelle les scènes des grands cratères corinthiens (804) ; l'enlèvement de Déjanire par le Centaure Nessos et la punition du ravisseur par Hercule comptent parmi les plus anciennes représentations de ce mythe (803) que les peintres attiques ont souvent traité. Un fragment (805) nous donne la représentation unique des *alytes*, surveillants armés de fouets qui assistaient aux concours olympiques et châtiaient toute infraction aux règles de la lutte (cf. Saglio, *Dict. des antiq.*, s. v. *Hellanodikai*, p. 63 et fig. 3094).

E 806-813. — J'ai placé à la suite un certain nombre de vases, amphores et œnochoés, qui, par la nature des ornements (grands lotus très développés et polychromés, grecque couchée, spirales, tête humaine entre zigzags verticaux), ont un caractère ionien bien marqué, mais que la structure du vase, la couleur de l'argile rapprochent surtout des Chalcidiens et des Attiques (cf. Disney, *Museum Disneianum*, pl. 99, 100). Je les mets sous cette étiquette provisoire comme transition entre les deux grandes fabriques. Hercule combattant le lion de Némée (812), Achille s'armant et Thésée combattant le Minotaure (813) sont des sujets qui seront populaires surtout dans les ateliers attiques. Au contraire les amphores ornées de coqs, de sphinx ou de lions affrontés (808-810) ont un caractère plus spécialement chalcidien, de même que les petites œnochoés à semis de grosses rosaces (806, 807). La structure particulière de la grecque sur l'amphore 811 est connue par de beaux vases attiques (*Arch. Zeit.*, 1882, pl. 9; *Ephem. arch.*, 1897, pl. 5), mais elle pourrait néanmoins être d'origine ionienne.

IV. — Vases attiques de style ionien et corinthien.

Nous faisons une part dans cette salle aux vases attiques pour montrer de quelle profonde empreinte les a marqués l'art ionien vers la fin du VIIe siècle et pendant la première moitié du VIe. La peinture attique ne prendra vraiment possession d'elle-même que sous Pisistrate; l'essor définitif de l'art industriel coïncidera avec l'élan donné alors à toutes les forces vives de la cité et, non contente de secouer le joug des autres fabriques, la céramique athénienne finira par les absorber et les annuler toutes. Le volume suivant exposera cette évolution. Ici, nous n'avons à étudier que les peintures influencées par les ateliers du dehors. Ce n'est pas à dire qu'on n'y trouve déjà plusieurs des qualités de l'esprit attique et les promesses fécondes d'un art plein d'originalité. Mais on y constate surtout combien d'éléments dans l'ensemble, dans les formes, les ornements, les animaux, dans le système de composition, ont été empruntés aux fabriques étrangères.

Le rôle, en somme secondaire, que joue la céramique attique à cette époque résulte d'un fait mis en lumière par notre classement géographique. C'est la première fois que nous rencontrons en Italie des vases de cette provenance. Ils sont déjà d'un style développé et perfectionné. On voit que le commerce athénien a été long à se mettre en branle et que s'il fait enfin parvenir jusqu'au port lointain de Cæré les denrées, huile ou vin, contenues dans ses amphores peintes, il arrive après tous les autres. On se convaincra, en effet, en lisant une *Histoire grecque*, celle de Curtius (II, p. 545) ou celle de M. Ed. Meyer (II, p. 636), que les Athéniens tournent

les yeux fort tard, et surtout au ve siècle, du côté de l'Occident. Leur marine ne joue aucun rôle dans la brillante conquête des plages siciliennes et italiotes que nous avons retracée plus haut (p. 360). C'est du côté de l'Ionie, où Athènes joue le rôle séculaire de métropole (ci-d. p. 489), qu'est orientée leur politique. On peut même dire que les documents céramiques comblent ici une lacune laissée par les textes des auteurs anciens : sans la série imposante des vases trouvés en Italie, on aurait pu croire que le commerce attique avait ignoré pendant tout le vi^e^ siècle les voies qui conduisaient en Etrurie. Nous pouvons, au contraire, fixer approximativement à la fin du viie siècle le moment où les arrivages attiques commencent à faire concurrence sur le marché de Cæré aux envois de Corinthe, de Chalcis et d'Ionie.

Qu'est donc devenue la céramique athénienne depuis la fabrication des grands vases du Dipylon (ci-d. p. 228)? Comment se relie cette importante industrie, produite par un outillage si savant, aux amphores attico-corinthiennes et comment combler ce vide de deux siècles? Nous pouvons le faire par toute une série de vases dont le Louvre ne possède malheureusement pas d'exemplaire, et qui ont surtout enrichi le Musée d'Athènes parce qu'ils ont été trouvés sur place, en Attique et dans les environs immédiats : nouvelle preuve que les exportations étaient encore peu usitées, que les fabricants s'adressaient surtout à une clientèle formée de leurs compatriotes. Ces vases ont fait l'objet d'une importante étude de M. Bœhlau (*Jahrbuch*, 1887, p. 33, pl. 3, 4, 5) qui les a nommés « proto-attiques » (*frühattische*). Le mot n'est peut-être pas bien choisi, car les vases du Dipylon pourraient, avant tous, revendiquer ce nom, et il s'agit ici d'une catégorie plus récente, servant d'intermédiaire entre le Dipylon géométrique du viiie siècle et les vases attiques du début du vi^e^ siècle. C'est une descendance directe du Dipylon, mais avec la transformation pro-

gressive de « l'attico-dorien » en « attico-ionien ». C'est ce dernier terme qu'on pourrait, à mon avis, adopter : on aboutit tout naturellement à la grande fabrication des amphores de style ionien et corinthien.

Après l'éclipse du style mycénien dans la céramique de la Grèce continentale et le triomphe du géométrique pur, c'est la renaissance du style oriental. M. Bœhlau a montré combien d'éléments mycéniens et asiatiques revivent dans des peintures qui, au premier abord, appartiennent au style géométrique. La torsade, la double spirale, l'ornement en virgule, la rosace, le lotus épanoui se mêlent sur l'hydrie d'Analatos, le cratère de Thèbes et le cratère Burgon, l'amphore de l'Hymette (*l. c.*, pl. 3 à 5; Rayet-Coll., fig. 25), aux quadrillés, aux zigzags superposés, aux losanges, aux files d'oiseaux et aux animaux familiers du style géométrique, en même temps que des grands fauves, des Centaures ou même des génies ailés de tournure assyrienne (Couve, *Bull. corr. hell.*, 1893, pl. 3) remplacent les combats et les défilés de chasse ou les expositions funéraires d'autrefois (voy. encore comme vases instructifs de transition, S. Wide, *Jahrbuch*, 1897, pl. 7; 1899, p. 41; *Not. d. Scavi*, 1895, p. 185, fig. 86, 87). Quand des groupes de personnages, des combattants, des chœurs de danses, viennent rappeler les compositions de l'ancienne école, on suit alors tous les progrès que fait le dessin pour se dégager de la silhouette noir opaque, pour détailler au trait les contours des têtes, les chevelures, les robes des femmes, les boucliers des guerriers (Bœhlau, pl. 3 et 5). Nous voyons s'élaborer le système mixte qui aboutira au procédé rhodien : corps en peinture noir opaque, têtes et quelques détails au trait linéaire, champ rempli d'ornements en partie géométriques, en partie végétaux (Rayet-Coll., fig. 25). On aboutit enfin à des œuvres qui sont, à peu de chose près, de véritables dessins au trait noir sur un fond d'argile claire (Bœhlau, p. 55, fig. 20; voy.

aussi la catégorie des vases de Phalère, *id.*, p. 46, fig. 7). J'ai déjà fait remarquer (p. 500) combien l'on était alors près d'une solution qui ne devait prévaloir que deux siècles plus tard, par la découverte du décor en figures rouges.

D'importants fragments trouvés sur l'Acropole d'Athènes ont révélé que l'incision fut de très bonne heure employée par les céramistes attiques (Pernice, *Ath. Mitth.*, 1895, p. 125, pl. 3). Je n'ose pas en conclure, comme M. Pernice, que ce système a pris naissance en Attique, car nous le voyons pratiqué par les Corinthiens dès une époque très ancienne (ci-d. p. 429). En tout cas, ces documents font écarter l'hypothèse d'une priorité à accorder aux Ioniens en cette matière (ci-d. p. 439). La technique de l'incision eut pour effet d'attacher les Attiques d'une irrémissible façon au système de la figure noire : les rares essais qui avaient eu pour but de débarbouiller la silhouette humaine ou animale de son noir opaque, disparurent; le travail du burin grandit en force et en précision pour inciser dans la silhouette opaque tous les détails utiles à l'expression. Les peintres devinrent eux-mêmes ou s'adjoignirent d'habiles graveurs.

Que l'art attique ait durant le VIIe siècle subi la profonde empreinte des écoles gréco-orientales, c'est ce que prouvent les fouilles faites sur l'Acropole où l'on a retrouvé nombre de fragments céramiques provenant de Rhodes, de Naucratis, peut-être de Chypre et d'autres centres ioniens (Graef, *Jahrbuch*, 1893, *Anzeiger*, p. 17). Comme Corinthe et Chalcis, Athènes obéit docilement à ces inspirations venues du dehors, et elle produit alors une céramique qui, comme les vases trouvés à Vourva (Staïs, *Ath. Mitth.*, 1890, pl. 10-12; cf. 1893, pl. 2; *Jahrbuch*, 1892, *Anzeiger*, p. 100), est imitée en grande partie des modèles ioniens. Mais il est plus intéressant pour nous de constater qu'en plusieurs

points les traditions de l'art local savent résister au courant : le type de l'amphore continue à se développer avec une belle régularité, l'application de la couleur sur un fond d'argile un peu monté de ton reste usuelle, le décor végétal ne devient jamais encombrant comme à Corinthe, les figures ne sont pas réduites aux dimensions de miniatures. Bientôt enfin les caractères propres à la fabrique athénienne se dessinent dans un groupe, encore trop peu nombreux, de beaux vases remontant à la fin du VII[e] siècle.

L'amphore de Nessos (*Denkm. Inst.*, I, pl. 57), l'amphore du Pirée (Couve, *Ephemeris arch.*, 1897, pl. 5 et 6), le cratère et quelques fragments d'Egine (Furtwaengler, *Arch. Zeit.*, 1882, pl. 9 et 10 ; Benndorf, *Gr. und Sicil. Vas.*, pl. 54), tout imprégnés qu'ils sont de l'ornementation orientale et ionienne, montrent un art qui, manifestement, cherche à se dégager du pur ornemanisme. Les figures principales sur la panse du vase atteignent des dimensions inusitées ; le champ s'éclaircit autour d'elles pour les laisser paraître en pleine lumière (cf. E 874). Les proportions des vases tendent au colossal, par un souvenir direct de la céramique du Dipylon. La préoccupation architecturale du décorateur est si grande qu'en plusieurs cas (amphore de Nessos, amphore de Pirée), il n'exécute que la « façade » du vase, laissant l'autre côté sans figures, ainsi qu'on le voit dans les grands pithoi à reliefs de Béotie (Salle A). On sent que les traditions indigènes et locales sont encore très vivaces. La mode ionienne a jeté un décor plus riche et plus somptueux sur l'ensemble de cette céramique ; mais le fond dorien subsiste toujours. Le dessin, analogue à celui des grands vases de Corinthe et de Milo, a ses qualités propres ; plus énergique, plus sec, il n'a pas la vivacité d'allures, l'invention spirituelle et pittoresque des produits ioniens, ni l'abondance loquace des compositions corin-

thiennes. L'art est plus sobre et plus puissant ; il emploie peu de personnages et dit fortement ce qu'il veut exprimer. Les sujets traités, Hercule combattant le Centaure Nessos, Persée poursuivi par les Gorgones, Prométhée délivré par Hercule, sont comme des extraits de grandes fresques, et ils ont déjà l'ampleur de tableaux d'histoire. Nulle part, sauf à Milo, où les artistes procèdent sensiblement des mêmes principes (Conze, *Melische Thongefaesse*), on ne trouve autant de hauteur dans la conception de l'art décoratif, autant d'ambition pour jouer le rôle de vrai peintre.

La polychromie s'enrichit de bonne heure. Déjà sur des exemplaires du Dipylon, nous avons signalé des retouches blanches (A 514; ci-d. p. 235). Une amphore funéraire du même style, un peu plus perfectionnée, porte des retouches rouges et blanches (*Jahrbuch*, 1892, *Anzeiger*, p. 100) et un fragment d'Egine (Benndorf, *Gr. und Sicil. Vas.*, pl. 54), contemporain de l'amphore de Nessos, montre la même technique persistante : on peut donc penser que les Attiques ont, dès le VIIe siècle, pratiqué la peinture à trois tons de couleurs. C'est chez eux que plus tard Eumaros enseignera aux peintres à distinguer les femmes des hommes par un ton blanc (Pline, XXXV, 56).

Les inscriptions explicatives, placées à côté des personnages, ne manquent pas (amphore de Nessos, cratère d'Egine) et c'est encore un trait propre à l'école continentale. Mais nous ne connaissons pas de nom d'artiste qui se rattache sûrement à cette période. La petite coupe d'Oikophélès (P. Gardner, *Ashmolean Museum*, pl. 26, n° 189) me paraît être d'un style plutôt négligé que vraiment archaïque, et je ne crois pas qu'on doive la placer au VIIe siècle. Un vase beaucoup plus précieux et plus important, le cratère d'Aristonophos ou Aristonothos (*Wiener Vorlegeblätter*, 1888, pl. 1), représentant Ulysse et Polyphème (Rayet-Coll., fig. 22),

appartient certainement à la série de transition entre le Dipylon et le style attique développé; mais il contient tant d'éléments ioniens et la composition du combat naval rappelle si fidèlement des œuvres ionisantes (cf. D 150) qu'on peut hésiter sur le lieu de fabrication. On y a vu une œuvre argienne (Furtwaengler, *Philolog. Woch.*, 1895, p. 201-202; cf. Perdrizet, *Revue arch.*, 1897, II, p. 35, note 2); mais j'avoue ignorer ce qu'est au juste une céramique argienne. La lecture proposée par M. Dümmler, Ἀρίστων ὁ Ϙῷιος (au lieu d'Aristonophos), Ariston de Cos, lui donnerait, si elle est juste, une origine insulaire et ionienne (*Arch. epigraph. Mitth.*, 1887, p. 199; 1888, p. 85, note 1).

Ce résumé préliminaire nous permettra maintenant d'analyser avec plus de détail les exemplaires attico-ioniens et attico-corinthiens que possède le Musée.

E 814. — Nous savons par la catégorie des « vases de Vourva » que les Attiques ont, dans le courant du VIIe siècle, imité le style des peintures corinthiennes (zones superposées, zigzags obliques, rosaces incisées dans le champ, animaux passant et affrontés, personnages mêlés aux animaux, scènes de banquet; cf. Staïs, *Ath. Mitth.*, 1890, pl. 12 et suiv.), en y mêlant des souvenirs précis des œuvres ioniennes (torsade, spirales, rosaces détaillées, amphores à anses longues et plates). M. Bœhlau (*Ion. Nekrop.*, p. 115-116) a insisté sur le caractère ionien et peut-être eubéen de ce style, en écartant à tort, je crois, l'idée d'influence corinthienne. C'est ce mélange que nous offre l'amphore 814 du Louvre, entièrement décorée de zones d'animaux. La structure des anses est ionienne (cf. les vases de bucchero, C 564 et suiv.), et ce spécimen prouve une fois de plus qu'en adoptant son type d'amphore, Nicosthènes ne créait rien en Attique, mais qu'il s'appropriait une forme indigène ancienne; même les larges

rosaces semées sur le plat de l'anse se retrouveront sur ses produits (Salle F; *Bull. corr. hell.*, 1893, p. 437). Le pointillé noir sur deux lignes est une adaptation d'un très ancien motif corinthien (E 23 et suiv.; 640 et suiv.) qui reviendra fréquemment chez les attico-corinthiens (E 830 et suiv.). L'argile est pâle et n'a pas encore pris la chaude coloration rouge que lui donneront les ateliers de la période classique.

E 815-819. — C'est au vase d'Hercule tuant Nessos que se rattachent ces amphores (*Denkmäler Inst.*, I, p. 46, pl. 57), soit par la disposition en métope, soit par les bandes de rosaces détaillées, soit par le style des animaux. Mais elles n'ont pas conservé la structure ancienne de l'anse longue et plate (cf. *Jahrbuch*, 1892, *Anzeiger*, p. 100); elles ont pris plutôt la forme ronde et un peu aplatie des chalcidiens.

Les souvenirs ioniens sont encore nombreux ici (double zone d'arêtes lancéolées à la base, lotus polychromes, bouquetins et griffons ailés à corps d'oiseau, 816; lotus sur pédoncule dans le champ, 818; grands fauves à crinière découpée, 817). Les belles rosaces détaillées et finement incisées (817) se retrouvent sur les sarcophages de Clazomène (*Antike Denkm.*, II, pl. 26, 27). Mais déjà les éléments originaux du décor attique s'affirment dans la couleur plus foncée de l'argile, dans la richesse des entrelacs sur le col, dans le grandissement des figures qui tendent aux dimensions d'un véritable tableau (817-819).

E 820-824. — On a recueilli à Athènes, dans le même tombeau que le vase de Nessos, un type identique aux trois amphores du Louvre, décorées d'une tête de cheval isolée dans une métope (*Denkmäler*, I, p. 47). M. Lœschcke a vu dans ce motif un emblème funéraire (*Jahrbuch*, 1887, p. 276) et il rappelle que la tête de

cheval apparaît parfois, vue dans une sorte de lucarne, sur les bas-reliefs des morts héroïsés (Le Bas, *Voyage arch.*, édit. S. Reinach, pl. 54, 55, 101, 110). Je croirais plutôt à un souvenir de décoration ionienne, car le protome de cheval figure aussi sur les vases de bucchero (C 628, 630, 631, 635). Une seule amphore (822) porte au revers un buste d'homme barbu. Sur deux autres de la même famille on voit des Sirènes, des cavaliers (823, 824), motifs venus des Ioniens et des Corinthiens.

E 825-829. — La transition se fait avec la classe des « attico-corinthiens » par des exemplaires qui offrent un système de décor apparenté au précédent (métope isolée sur un fond entièrement noir), mais dont le col porte déjà l'ornement caractéristique de la série suivante, les palmettes reliées par des entrelacs; décor gréco-oriental en sphinx, sirènes, groupe de fauves dévorant; parfois la panse reste noire tout entière.

E 830-868. — Amphores attico-corinthiennes. Le Louvre est de beaucoup le musée le plus riche en ce genre de vases. Cette catégorie a été décrite et étudiée dans les *Céramiques* de Dumont et Chaplain (I, p. 329), puis par M. Holwerda dans un article du *Jahrbuch* (1890, p. 237) qui contient beaucoup d'observations intéressantes. Il a expliqué la part qui revient à l'Orient, en particulier à la source asiatique et assyrienne, dans la composition de ce décor; peut-être pouvons-nous aujourd'hui donner plus d'importance qu'il ne l'a fait aux intermédiaires grecs ioniens. Il a défini les caractères spécialement attiques de ce groupe : 1° par les inscriptions; 2° par l'argile plus rouge et plus foncée; 3° par certains détails d'ornementation, comme l'habitude de représenter la fleur de lotus avec trois pétales séparés, au lieu de deux comme dans l'art ionien et

corinthien ; 4° par l'importance donnée au sujet dans une zone bien limitée et séparée du reste ; 5° par les proportions plus élancées des personnages. Sur la même catégorie d'amphores M. Thiersch prépare un travail d'ensemble qui doit paraître prochainement.

L'amphore est encore ici, comme à Chalcis et dans certains centres ioniens, le type de prédilection, et elle restera en faveur pendant tout le VIᵉ siècle (voy. la Salle F). La structure rappelle beaucoup celle des Chalcidiens, mais l'anse plus uniformément ronde est attachée moins haut près du col ; le col, au lieu d'être noir, est toujours décoré d'un riche motif d'entrelacs, de palmettes et de lotus, où la fleur à trois pétales distincts joue un rôle prépondérant ; la panse un peu allongée et piriforme dans la série la plus ancienne (comp. E 830 et E 818) devient plus large et plus rebondie à mesure que le style se perfectionne (E 857, 868). C'est surtout à Cære qu'on a trouvé ces vases. On les appelait autrefois « tyrrhéniens » ou « tyrrhéno-phéniciens » pour en marquer le caractère oriental. J'ai proposé pour eux le nom plus rationnel d' « attico-corinthiens » (Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 329). Mais l'influence du style corinthien sur les Attiques a été tantôt admise (Holwerda, *l. c.*; Milliet, *Etudes*, p. 53 ; Wilisch, p. 140 ; cf. Studniczka, *Jahrbuch*, 1887, p. 153-154, qui suppose même une émigration d'ouvriers corinthiens à Athènes à la faveur des lois de Solon), tantôt contestée (Bœhlau, *Ion. Nekrop.*, p. 115; Graef, *Jahrbuch*, 1893, *Anzeiger*, p. 18; De Ridder, *De ectypis*, p. 40). M. Walters, reprenant une idée de M. Lœschcke (*Arch. Zeit.*, 1876, p. 108), adopte le terme de « vases péloponnésiens », ce qui peut paraître au moins bizarre pour des poteries d'origine sûrement attique (*Journ. hell. stud.*, 1898, p. 283). Je crois devoir maintenir la dénomination qui est fondée sur la similitude indéniable du décor corinthien et du décor

attique à cette époque. Ce qui frappe les yeux tout d'abord, c'est le système en nombreuses zones superposées qui n'a jamais atteint un si grand développement que chez les Corinthiens archaïques (E 422 et suiv.; 451 et suiv.), et dont on ne rencontre pas d'exemples aussi typiques ni en Ionie ni à Chalcis. La rareté des fragments purement corinthiens sur l'Acropole d'Athènes (Graef, *l. c.*) ne prouve rien, à mon avis, contre l'influence du style corinthien sur le style attique: il serait étrange qu'on en pût conclure que les peintres attiques ne connaissaient pas les produits corinthiens. Que, d'ailleurs, dans le détail des formes, des ornements et des personnages, on saisisse des influences diverses, venues des produits ioniens et chalcidiens, c'est ce que nous ne songerons pas un instant à nier. Toutes les démonstrations précédentes ont suffisamment averti le lecteur du caractère peu homogène de ces styles céramiques, de l'intime fusion qui s'établit peu à peu entre tous les ateliers grecs. Il s'agissait seulement de trouver un terme clair qui caractérisât nettement toute cette classe: à cet égard le mot « attico-corinthien » nous paraît fort acceptable, en reliant l'une à l'autre les deux plus puissantes fabriques de la première moitié du VIe siècle.

Outre qu'on en a recueilli d'importants fragments sur l'Acropole (Richards, *Journ. hell. stud.*, 1892-1893, p. 281, pl. 11, 12), l'origine attique de ces vases est prouvée par la présence d'inscriptions en alphabet attique (852, 864); beaucoup portent des inscriptions inintelligibles ou simplement simulées (836 et suiv.) par des ouvriers illettrés qui s'efforçaient ainsi d'imiter les produits plus soignés. Cette préoccupation est encore un trait de parenté avec les Corinthiens qui, contrairement aux Ioniens, usent fréquemment des indications écrites (ci-d. p. 441).

D'après la composition ces amphores se subdivisent en quatre groupes: vases à quatre zones, à trois zones, à

deux zones, à une seule zone. Il n'est pas douteux que la plupart sont contemporaines. Pourtant j'ai cru devoir marquer par le numérotage une certaine antériorité des groupes à nombreuses zones parce qu'ils représentent l'esthétique la plus ancienne, celle qui se rapproche le plus des Corinthiens archaïques. Par la force des choses, par leur goût naturel pour la disposition en métopes et en tableaux réservés, par leur désir de grandir les figures, les Attiques se trouveront ramenés à la zone simple, occupant presque toute la panse du vase, et le décor à zones disparaîtra de leur ornementation pour n'y plus revenir qu'à de rares intervalles, comme dans la céramique de Nicosthènes (Salle F).

Les sujets mêmes nous avertissent que la composition en zones répond aussi à un certain groupement chronologique. Dans la série à quatre zones (830-836) dominent presque uniquement les scènes corinthiennes des guerriers combattant deux à deux, des courses de cavaliers, et du cômos burlesque. Même le combat des Grecs et des Amazones n'est pas sans exemple, quoique rare, à Corinthe (De Ridder, *Revue des Universités du Midi*, 1896, p. 385), mais il prend ici la valeur d'un motif tout à fait national (cf. Corey, *De Amazonum antiquissimis figuris*, 1891). De même le groupe de Dionysos assis et entouré de Ménades (831; cf. le sujet du coffre de Cypsélos, Pausanias, V, 19, 6) se multipliera à l'infini par la suite (Salle F). L'idée d'introduire de petites figures au milieu des animaux eux-mêmes (830) est également connue par de nombreux exemplaires corinthiens. Enfin l'ordonnance des files d'animaux, où dominent les groupes héraldiques et affrontés, nous ramène encore à des principes d'art corinthien (ci-d. p. 449). La polychromie de ces amphores s'est enrichie par rapport aux séries précédentes, qui ne connaissaient guère que deux tons, le noir et le rouge. Il y en a trois ici et les appliques de blanc sont fréquentes,

comme dans la dernière phase des grands cratères corinthiens.

Dans le groupe à trois zones (837-852) les sujets précédents reviennent encore (file de cavaliers, combat de guerriers, défaite des Amazones), mais les sujets bachiques, les danses, les cérémonies dionysiaques commencent à prédominer. On voit aussi se dessiner comme à Corinthe le souci de reproduire, d'après les œuvres du grand art, les belles légendes qui ont pour objet les aventures des dieux et des héros. L'horizon des artistes s'agrandit : c'est Hercule tranchant les têtes renaissantes de l'hydre de Lerne et aidé par Iolaos qui y applique la flamme d'un tison ardent (851) ; M. Tümpel (*Festschrift für Overbeck*, p. 144) a ingénieusement démontré que l'image de l'hydre dérive du poulpe mycénien. C'est encore Hercule s'élançant sur Nessos qui lui ravit Déjanire (852), ou combattant les Amazones (848 ; cf. Gardner, *Fitzwilliam Museum*, pl. 7, n° 44) ; c'est la lutte furieuse des Lapithes et des Centaures aux noces d'Hippodamie (849) ; c'est Thésée tuant le Minotaure (850) ; enfin c'est le mythe attique par excellence, celui que Phidias un siècle plus tard placera au fronton du Parthénon, la naissance de Minerve sortie du cerveau de Jupiter qu'assiste Ilithyia, déesse de l'accouchement, en présence des Olympiens rassemblés, Poseidon, Amphitrite, Hermès, Héphaistos, Dionysos, Aphrodite, Arès et Léto (852 ; *Monumenti*, VI, pl. 56 ; Lœschcke, *Arch. Zeitung*, 1876, p. 108-119). Ce tableau est capital pour restituer à nos yeux l'aspect général des fresques qui décoraient les vieux temples d'Athènes et de Corinthe dans le courant du VIIe et du VIe siècle, avant l'ère des Pisistratides (voy. le texte sur le tableau de Cléanthès de Corinthe dans Strabon, VIII, 343 ; cf. une amphore analogue au Musée de Berlin, n° 1704 ; *Monumenti Inst.*, IX, pl. 55). Chaque personnage est accompagné d'une inscription, suivant un usage qui persis-

tera en Attique jusqu'à Polygnote. On trouve même ici une trace de ces naïvetés qui amusaient plus tard les amateurs de l'époque romaine (cf. Elien, *Hist. Var.*, X, 10); le décorateur a pris soin de désigner le trône même du dieu par l'inscription θρόνος (sur l'orthographe du nom de Zeus, Ζδεύς, cf. Kretschmer, *Griech. Vas.*, p. 103). Dans la même série je signalerai encore une belle amphore du Musée de Corneto représentant la mort des Niobides (*Denkmäler Inst.*, I, pl. 22), une du Musée de Berlin avec la mort de Troïlos (Gerhard, *Aus. Vas.*, pl. 223), et surtout la curieuse scène de Polyxène égorgée sur le tombeau d'Achille, au Musée Britannique (*Journ. hell. stud.*, 1898, pl. 15; cf. *Jahrbuch*, 1891, pl. 1).

Les figures grandissent, le dessin s'assouplit et se perfectionne dans le groupe à deux zones. Que l'on compare, par exemple, le tableau d'Hercule et des Amazones (856) avec le même sujet précédemment traité (848); que l'on rapproche le sujet de la Naissance de Minerve (858) du précédent : on saisira une nuance très sensible dans l'exécution des personnages; le chœur des lyristes marchant ou dansant au revers est d'une allure plus souple et plus facile. Les proportions sont plus élancées; il y a des essais de perspective et d'arrière-plan dans l'assemblée des dieux. Tout ce vase porte d'ailleurs les traces d'une influence plus profondément ionienne (lotus noirs entre les deux zones, facture des animaux et en particulier des oiseaux, double rangée d'arêtes lancéolées). Dans cette série on remarquera le curieux tableau de la Mort de Méduse (857; *Monumenti*, VIII, pl. 34; *Annali*, 1866, p. 443), tombée sur les genoux, le col décapité d'où sort la tête de Chrysaor né du sang du monstre, pendant que devant elle s'enfuient ses deux sœurs, les Gorgones, que contemple Hermès. Le héros principal du drame, Persée, est absent; il a déjà fui, emportant la tête de Méduse

dans son sac. Rien ne montre mieux les procédés de simplification commode dont usaient les décorateurs : on y sent très nettement que leurs compositions ont le caractère d'emprunts et d'extraits tirés de compositions plus vastes et plus complètes. Les exemples de ces « morceaux choisis » vont devenir innombrables dans la peinture de vases.

C'est aussi le cas de la plupart des amphores à une seule zone, d'où le décor animal a presque complètement disparu. Si parfois le sujet déroute un peu le spectateur par quelque chose d'obscur et d'incomplet, c'est que le peintre a omis de parti pris des personnages que l'espace restreint du champ l'obligeait à exclure. Nous trouvons aussi dans ce groupe des rapports plus marqués avec les produits ioniens qu'avec ceux des Corinthiens : la curieuse représentation d'Apollon et Artémis (864) tuant le géant Tityos qui se réfugie près de sa mère Gé (la Terre), Dionysos devant un berceau de vignes qui ploient sous le poids des grappes (860), la petite Sirène barbue entre deux femmes et deux hérauts à cheval munis de caducées, la file de guerriers coiffés de casques aux formes inusitées (861), Hercule tuant le lion de Némée (859) ont des accointances manifestes avec les tableaux du style ionien avancé (ci-d. p. 540).

Nous aboutissons avec les n°s 865-868 à des exemplaires qui, par le décor, par le ton de l'argile plus foncée, par la beauté du lustre noir, avoisinent tout à fait les produits de fabrication classique exposés dans la Salle suivante.

E 869-870. — Ces deux hydries attiques sont apparentées aux amphores précédentes. La plus ancienne (cf. E 641 pour la forme ovoïde et les anses attachées très bas; voy. aussi Roulez, *Vases de Leyde*, pl. 10; Masner, *Vas. Wien*, n° 220) représente Thétis

et les Néréides apportant les armes d'Achille; sur l'épaule décorée d'animaux on remarque la curieuse et naïve inscription, Σίρην εἰμί, je suis la Sirène. L'autre appartient à une époque où la structure du vase, la couleur de l'argile, le lustre noir ont conquis leur manière définitive; elle peut être contemporaine des hydries placées dans la Salle suivante, mais elle offre encore dans les sujets archaïques du combat et du cômos burlesque des traits de parenté intime avec les Corinthiens.

E 871-872. — Pour la même raison nous avons placé ici un lécythe et une œnochoé en forme d'olpé qui annoncent et préparent la fabrication classique de ce genre en Attique.

E 873-876. — Nous terminons par quatre pièces magnifiques qui montrent bien à quel degré de perfection savante les ateliers attiques étaient parvenus dès la première moitié du VIe siècle. La forme est ionienne (cf. E 736 et suiv.). Le dinos 873 est à rapprocher des grandes amphores proto-attiques 817-819 pour la couleur du fond, pour le semis des larges rosaces sur le rebord, pour la polychromie à deux tons et le style des figures: Le char vu de face (cf. E 648), entre deux assistants qui sont eux-mêmes mêlés à une zone d'animaux aussi grands qu'eux, indique une période où dominent les lois d'un archaïsme encore absolu.

Le dinos porté sur un pied (874), avec ses huit zones d'animaux, ses somptueuses bandes de palmettes et d'entrelacs et, par un contraste voulu, ses grands personnages se détachant en haut sur un fond clair, est un des plus beaux spécimens de la céramique grecque archaïque; il mesure 0,92 de haut et 1,75 de circonférence autour de la panse (cf. une pièce analogue au Musée du Vatican, *Museo Gregoriano*, II, pl. 7). On

y peut étudier sur le vif cette alliance intime de l'art attique avec l'art corinthien et l'art ionien (argile pâle, forme du dinos, zigzags verticaux, torsades, ornement en croissants sous la base, palmettes en éventail, introduction des petites figures dans les zones d'animaux, incisions multipliées, fauves à crinière découpée, cerfs et bouquetins, etc.), qui n'exclut pas les caractères propres et nationaux (lotus à trois pétales, entrelacs, goût du colossal, finesse du dessin et des incisions, grandissement des figures, etc.). Toute l'école d'Amasis et d'Exékias est déjà en germe dans ce beau représentant de la céramique attique. L'aventure de Persée et des Gorgones se présente ici sous sa forme complète; rien n'y manque : Persée se sauvant à toutes jambes, les deux Gorgones hideuses lancées à sa poursuite, Méduse décapitée chancelant sur ses jambes, Athéné et Hermès assistant impassibles au drame. Par un artifice ingénieux le peintre a relié cette scène à celle du revers par deux chars attelés qui encadrent le combat des deux guerriers et qui, en meublant la composition, ajoutent en même temps quelque importance à un sujet déjà vieilli, maintenant relégué au second plan.

L'autre dinos (875) n'est pas moins précieux par le nombre et la variété des personnages. Dans ce combat des Grecs conduits par Hercule contre les Amazones, la furie de la bataille, la confusion de la mêlée sont rendues avec une vigueur et une science de perspective que les meilleurs modèles corinthiens n'avaient pas encore atteintes; certaines expressions de Barbares agenouillés trahissent un effort véritable pour rendre la fureur et la haine; l'œil du mourant, exprimé par un trait ovale, contraste avec l'œil fixe et largement ouvert des combattants (cf. P. Girard, *Monuments grecs*, 1897, p. 10 et suiv.). Chaque personnage, ou peu s'en faut, est nommé par une inscription : Dromas, Lykos, Kalliè, Korax, Mnésarchos, Kléop-

tolomé, Télamon, Toxophylé, Antérées et Euphorbos, etc. (cf. Dumont-Chaplain, I, p. 336). Nous connaissons pour l'avoir vu sur des vases corinthiens (*Vas. Berlin*, n° 1655) le sujet secondaire de la course d'éphèbes, avec les prix entassés près des juges sous forme de trépieds et de lébès : c'est un commentaire illustré des Jeux en l'honneur de Patrocle qu'on lit dans Homère (*Iliade*, ch. 23); nous savons par Pausanias (V, 17, 10) que sur le coffre de Cypsélos figurait une scène analogue en l'honneur de Pélias. Le même ornement en croissants formant rosace se retrouve sous la base de cet exemplaire ; il est d'origine ionienne et même mycénienne (Bœhlau, *Ion. Nekr.*, p. 58 et 65; *Jahrbuch*, 1898, *Anzeiger*, p. 189).

Le dernier vase (876) me paraît appartenir à une époque de technique plus développée : le fond a pris une couleur plus orangée, les retouches rouges et blanches forment une polychromie plus brillante et solide ; le dessin a encore gagné en sûreté, les proportions en sveltesse. La zone principale répète sous une forme qui rappelle la précédente le combat des Grecs et des Troyens ; des chars courent au milieu de la mêlée et ajoutent à la ressemblance avec les récits homériques. Outre la zone inférieure où se place le sujet connu des cavaliers, il semble que le peintre ait voulu faire montre de son talent et de sa science en disposant sur l'épaule une petite zone très étroite, dans laquelle il a rassemblé presque tous les sujets développés par l'art corinthien plus ancien : l'embuscade d'Achille et Polyxène à la fontaine, la file de guerriers marchant au combat, le cavalier suivi de l'oiseau volant, le combat des Lapithes et des Centaures, le cômos et les danseurs bachiques, le retour d'Héphaistos dans l'Olympe ramené à dos de mulet par Dionysos et la troupe des Silènes, les scènes de banquets avec les chiens couchés sous les tables. C'est comme un petit répertoire des sujets tour à tour

familiers ou héroïques, auquel venaient puiser les fabricants de ce temps (cf. les zones d'une amphore attico-corinthienne; Hauser, *Jahrbuch*, 1893, p. 94). Le pinceau a tracé, comme en se jouant, ces légers croquis, si lestement enlevés, si spirituels qu'on y sent quelque verve un peu railleuse, tandis que dans la grande scène du centre, l'artiste a mis toute la fougue sincère de sa conviction. C'est la miniature à côté du grand tableau, et le tout est fait de la même main. La preuve est faite que les Attiques se sont approprié toutes les ressources disponibles de l'art décoratif, qu'ils n'ont plus rien à apprendre de personne. Le temps est proche où ils deviendront, à leur tour, les maîtres indiscutés du marché céramique.

CONCLUSION

Comme dans le précédent volume, j'essayerai en terminant d'exposer les idées générales auxquelles conduit l'étude des différentes écoles qui viennent d'être analysées.

Le dessin au trait et le dessin en figure noire. — Le résultat le plus clair de l'immense labeur poursuivi par les céramistes grecs est d'aboutir à la peinture en figures noires opaques, détaillées par des traits incisés, rehaussées par quelques tons rouges ou blancs. Le prochain volume montrera l'apogée de cette fabrication aux mains des Attiques (Salle F). Mais elle est d'ores et déjà constituée. Dans la première moitié du VI[e] siècle elle a partout force de loi, en Ionie, à Naucratis, à Cyrène, à Milo, comme à Corinthe, Chalcis et Athènes. Ce procédé nous semble, à nous modernes, plutôt étrange et presque paradoxal. Nous avons peine à comprendre que le dessin au trait sur fond clair, à nos yeux le plus simple et le plus expressif, ait été si longtemps éclipsé par son rival. Cependant le dessin au trait est lui-même fort ancien; il se trouve, à une date très reculée, chez les Mycéniens et chez les Chypriotes. L'école ionienne l'accueille avec une faveur marquée; elle le préconise et le propage avec ardeur à Rhodes, à Clazomène, à Naucratis, à Milo, en Italie. Les Corinthiens eux-mêmes lui donnent place dans certains

motifs végétaux, dans quelques détails de leurs figures, comme les têtes de femmes. Les Attiques, après le règne du noir absolu dans les peintures du Dipylon, paraissent céder aussi à l'attrait de la ligne pure; leur silhouette opaque s'éclaircit et laisse apparaître des détails intérieurs dessinés au trait. Il semble que cette évolution conduise logiquement à la peinture au trait noir dès le milieu du VIIe siècle. Puis tout change et l'on voit au contraire les silhouettes opaques revenir plus nombreuses que jamais, jusqu'au point de tout absorber. La découverte et l'emploi de l'incision, qui ont certainement contribué à populariser la manière à figures noires, ne suffisent pas à expliquer ce revirement.

J'ai donné de ce phénomène (*Rev. des Et. grecques*, 1898, p. 355) une explication qui m'a paru simple et qui, en général, a été accueillie favorablement. Elle est fondée d'une part sur des observations techniques présentées par mon collaborateur et ancien élève, M. Devillard, d'autre part sur des textes classiques. Nombre de peintures à figures noires contiennent des erreurs surprenantes dans la place donnée aux incisions : un pied gauche est mis pour un pied droit, une main droite pour une main gauche, même un dos à la place d'une poitrine, etc. Au contraire, la silhouette de la figure reste toujours impeccable, si juste et si expressive que d'ordinaire les erreurs du détail échappent à un coup d'œil superficiel. Pensera-t-on que l'ouvrier chargé des incisions était d'ordre subalterne, qu'il gravait de travers les traits dans une peinture correcte? Cette explication est insuffisante, puisque l'on constate tout autant d'erreurs, et les mêmes, dans la peinture égyptienne qui n'emploie pas les incisions : autant de bras gauches mis pour des bras droits, autant de personnages ayant deux mains gauches ou deux pieds droits (voy. *ib.*, p. 358-359). Il y a donc une sorte de « loi d'erreur » englobant le dessin archaïque, et à

cette loi d'erreur il faut trouver une explication générale, s'appliquant à tous les cas possibles.

M. Devillard l'a trouvée dans l'*ombre portée*, qui supprime complètement les distinctions de droite et de gauche, de face et de dos. Au moyen des vignettes exécutées par lui, j'ai prouvé que les fautes des peintres de vases naissent très naturellement de la silhouette noire projetée sur un écran; le déplacement imperceptible d'un trait fait avancer la jambe gauche au lieu de la jambe droite, change une main droite en main gauche, montre une poitrine au lieu d'un dos, etc. (*ib.*, fig. 1 à 16). J'en ai conclu que l'ombre portée devait avoir eu, sur le dessin primitif des Egyptiens et des Grecs, une action considérable et il m'a suffi, en effet, de compulser les *Schriftquellen* d'Overbeck pour trouver dans la littérature antique des allusions évidentes à ce procédé. C'est d'abord la célèbre anecdote de la fille du potier Dibutade silhouettant sur un mur le profil du jeune homme qu'elle aimait; c'est aussi l'histoire moins connue de Saurias de Samos dessinant le contour d'un cheval placé en plein soleil; c'est enfin la mention de Craton de Sicyone recouvrant de couleur les ombres d'un homme et d'une femme, projetées sur une planche blanchie (Pline, *Hist. nat.*, XXXV, 151; Athénagoras, *Apologie des chrétiens*, 14, p. 59).

Dès lors, il devient facile de reconstituer la marche des progrès accomplis. Le point de départ est le dessin en noir opaque. Tant en Egypte (de Morgan, *Recherches sur les origines de l'Égypte*, I, pl. 5, 8, 9, 10; II, p. 91, 127) qu'à Mycènes, en Attique et dans beaucoup de pays, il apparaît au seuil même de l'art. On a pensé (Perrot et Chipiez, I, p. 742) que la vue de l'ombre projetée sur le sol ou sur une paroi par les objets éclairés avait pu donner l'éveil aux sens du dessinateur. Je l'ai admis aussi (*l. c.*, p. 371), mais en montrant combien la traduction sommaire de cette ombre

contenait d'impropriétés et d'erreurs. Comment expliquer qu'à l'âge des perfectionnements et des progrès incessants, au VIIe et au VIe siècle, le procédé du dessin en ombre, au lieu de perdre en force et en durée, au lieu d'apparaître comme une interprétation insuffisante de la réalité, conquiert une vogue universelle ? Comment les Ioniens, qui ont éprouvé déjà toute la souplesse et la puissance du dessin au trait, l'abandonnent-ils ? Comment les Attiques, si admirablement doués, tournent-ils le dos à la vraie solution qui est sous leurs yeux et à laquelle ils reviendront d'eux-mêmes au bout d'un siècle (Salle F, invention du dessin en figures rouges) ? C'est ici qu'intervient le système du silhouettage par ombre portée sur un écran.

L'époque où il devient classique est précisément l'époque qui coïncide avec le contact entre l'Egypte et la Grèce. Les noms de Philoclès l'Egyptien, de Saurias de Samos, semblent indiquer des Ioniens qui pouvaient être en relations avec les Grecs établis dans la vallée du Nil. C'est par cette voie que le procédé égyptien a dû être porté à la connaissance des ateliers grecs. Le nom de Craton de Sicyone montre que de bonne heure l'infiltration se fit jusque dans la Grèce continentale. Quel fut le succès de cette « mise en place », si commode pour les fabricants, nous le voyons par l'immense quantité de vases à figures noires qui accusent l'emploi de l'ombre portée. On peut même citer des spécimens sur lesquels la silhouette seule a été faite, sans que le burin y ait passé : ils ont exactement l'aspect de nos « ombres chinoises » (Inghirami, *Vasi etruschi*, III, pl. 212). J'ai comparé (*l. c.*, p. 369) cette façon d'opérer à la *chambre claire* des artistes modernes ; elle avait les mêmes qualités de rapidité et de précision par la mise en place des masses ; elle exigeait aussi le même travail complémentaire et consciencieux pour l'exécution des détails. La recette était si commode que, même au

temps de la peinture à figures rouges, on en usait encore de temps en temps (*l. c.*, p. 386).

La peinture industrielle et la grande peinture. — Quel profit retirons-nous de l'étude de ces vases peints et de ces procédés pour comprendre ce qu'était la grande peinture ? Si l'on veut imaginer quel aspect avaient les fresques qui décoraient les vieux temples de Corinthe ou de Cyrène au VIIe siècle, celles qu'on voyait sur l'Acropole d'Athènes au temps de Solon, ou ces peintures très anciennes qui, à l'époque de Pline (XXXV, 17), existaient encore à Ardées, à Lanuvium et à Cæré, on peut, je crois, s'en faire une idée assez exacte en regardant, au Louvre, des vases comme ceux d'Hercule chez Eurytios, de Cadmos tuant le dragon, de Jupiter avec son aigle, etc. Pourtant nous ne devons pas oublier que certaines nécessités techniques dominent toujours la fabrication céramique, et qu'une surface d'argile ne se décore pas comme une paroi de mur. D'accord sur ce point avec M. Furtwaengler, j'ai cherché à démontrer dans le même article (*l. c.*, p. 378 et suiv.) que la figure noire est essentiellement un décor appliqué à la céramique, et qu'on aurait tort de se figurer sous cette couleur tous les tableaux archaïques. Il est plus vraisemblable d'admettre, d'après les monuments et les textes, qu'un ton rouge était employé de préférence pour les nus, et que, plus tard, on donna un ton blanc aux chairs de femmes. C'est ainsi qu'on peut interpréter, à mon avis, les passages de Pline sur le rouge introduit par Ecphantos de Corinthe et sur la façon de distinguer les sexes imaginée par Eumaros d'Athènes (XXXV, 16 et 56). Il est remarquable que les vases corinthiens offrent eux-mêmes quelques exemples du rouge employé pour faire les nus, et les vases attiques de nombreux exemples du blanc pour exprimer les chairs féminines.

Les progrès industriels sont donc conformes à ceux de la grande peinture. Il n'est pas moins important de constater que ce rouge rappelle le ton brique donné par les peintres égyptiens aux nus des hommes et que ce blanc fait penser au jaune clair dont ils se servaient pour les femmes. Ici encore la filiation entre l'Egypte et la Grèce paraît nettement indiquée. Si les céramistes s'en sont tenus au noir, c'est qu'ils y trouvaient des qualités incomparables de fusibilité, d'adhérence à l'argile, de solidité et d'éclat, d'imperméabilité. Toutes les autres couleurs deviennent à la cuisson plus friables et plus ternes. Les industriels ne pouvaient pas, de gaieté de cœur, renoncer à un des outils les plus merveilleux de leur art, à ce beau lustre dont la conquête date des origines mêmes de la céramique grecque (ci-d. p. 131). Nous verrons d'ailleurs que, même en inventant la figure rouge, ils n'y renoncèrent pas (Salle F).

En résumé, ce que les vases nous fournissent pour la reconstitution de la peinture archaïque, c'est le style, le dessin, l'aspect des personnages, les sujets. Pour le fond même et la couleur, ils en diffèrent le plus souvent. Mais nous possédons d'autres documents, plus rares, qui rendent bien la partie technique des peintures : ce sont les fresques archaïques des tombes étrusques, ce sont les plaques d'argile peinte dont nous avons signalé l'importance en étudiant la Salle D (ci-d. p. 412). Elles permettent d'étudier sur le vif les procédés des décorateurs, le contour noir, les tons de chair en rouge pour les hommes, les parties réservées en clair ou peintes en blanc pour les femmes, les pointillés sur les costumes, etc.

Je crois que nous pouvons aller plus loin encore et reconstituer à peu près les grandes écoles de peinture, telles qu'elles existaient au VII[e] siècle, en Ionie et en Grèce. Nous entrevoyons quels étaient les centres d'art

principaux, les noms des artistes qui les composaient, grâce à deux passages de Pline, souvent cités, toujours discutés, dont j'ai essayé à mon tour de donner une explication plausible, en respectant scrupuleusement le texte et en m'abstenant de toute correction arbitraire (*op. l.*, p. 374 et suiv.).

« Les Egyptiens affirment (mais cette affirmation est évidemment une fanfaronnade) que la peinture fut inventée chez eux six mille ans avant qu'elle ne passât en Grèce. Les Grecs, eux, affirment qu'elle fut trouvée soit à Sicyone, soit à Corinthe; mais tous sont d'accord sur ce point : c'est que l'idée de la peinture naquit de l'ombre d'un homme, dont on cerna le contour par des traits. Telle fut donc la première manière de peindre. La seconde consista à peindre en tons isolés; on appela ce genre « monochrome », quand on eut trouvé une façon d'opérer plus compliquée; aujourd'hui même on l'emploie encore. La peinture au contour fut inventée par Philoclès l'Egyptien ou par Cléanthès de Corinthe; les premiers qui la pratiquèrent furent Aridicès de Corinthe et Téléphanès de Sicyone; ils ne se servirent pas encore de couleur, mais déjà cependant ils savaient détailler l'intérieur par des lignes. D'ailleurs ces artistes avaient pris l'habitude de désigner par des inscriptions les figures qu'ils peignaient. On dit qu'Ecphantos de Corinthe inventa le ton rouge brique appliqué sur ces figures[1]. » (*Hist. nat.*, XXXV, 15-16.)

Eclairé par les précédentes explications sur l'ombre portée, ce texte se comprend sans peine. Les Egyptiens, quoi qu'en dise Pline, n'avaient pas tort d'affirmer que la peinture était née chez eux beaucoup plus tôt que

1. Cf. l'excellente édition de miss Sellers (1896) qui a très bien vu (*Introduct.*, p. XXIX) l'importance et la cohésion logique des textes de Pline.

chez les Grecs. La découverte initiale paraît être l'ombre cernée par un trait; les Egyptiens en firent les premiers un système pratique de dessin, en projetant cette ombre sur une paroi blanche et en décalquant la silhouette ainsi obtenue, que l'on réduisait ensuite aux dimensions voulues par une *mise au carreau*. A quelle époque ce procédé fut-il transmis aux Grecs et par qui? Le nom grec de Philoclès l'*Egyptien* nous a paru désigner un Ionien de Naucratis qui se serait mis en Egypte au courant des procédés usités dans les ateliers et nous en avons rapproché, d'après Athénagoras, le peintre de Samos, Saurias. Ceux qui en Grèce en profitent les premiers sont des artistes de Corinthe et de Sicyone. Ces faits concordent parfaitement avec les résultats auxquels nous ont conduit nos études céramiques; ils doivent se passer pendant la période florissante de Naucratis, c'est-à-dire dans la seconde moitié du VIIe siècle. En combinant les textes de Pline et d'Athénagoras, on peut donc tracer le tableau suivant :

Ecole Ionienne.	*École Grecque Continentale.*
Philoclès l'Égyptien.	Cléanthès de Corinthe.
Saurias de Samos.	Craton de Sicyone.
	Aridicès de Corinthe.
	Téléphanès de Sicyone.

Un second texte de Pline mérite l'attention, car il complète le premier. En voici la traduction.

« N'est-ce pas un fait connu que le tableau du peintre Boularchos, représentant le combat des Magnètes, fut acheté au poids de l'or par le roi de Lydie Candaule, le dernier de la race des Héraclides, qu'on appela aussi Myrsile? Tant on prisait déjà l'art de la peinture! Or il est nécessaire de placer ce fait vers l'époque de Romulus, car Candaule mourut dans la XVIIIe olympiade [= 708/704 av. J.-C.], ou, si je ne me trompe, suivant une autre

tradition, la même année que Romulus; l'art de la peinture était donc alors en pleine gloire et même arrivé à la perfection. Si nous devons admettre ces renseignements, il en résulte que les débuts de l'art étaient beaucoup plus anciens et que, par conséquent, les peintres du genre monochrome, dont on ne nous dit pas la date, sont antérieurs : ce sont Hygiænon, Dinias, Charmadas, et celui qui le premier sut marquer en peinture la différence de l'homme et de la femme, Eumaros d'Athènes, le premier qui fut capable de représenter n'importe quelle figure, et celui qui perfectionna les inventions du précédent, Cimon de Cléonées. Ce dernier trouva les *catagrapha*, c'est-à-dire les raccourcis, et l'art de varier l'expression des figures, le regard en arrière, le regard en haut, le regard en bas; c'est encore lui qui fit jouer les muscles des membres, qui fit saillir les veines, qui enfin découvrit la façon de reproduire les plis et les ondulations du vêtement. » (*Hist. nat.*, XXXV, 53-56.)

M. Holwerda a déjà analysé ce texte et il en a fait ressortir l'évidente invraisemblance à l'égard de la chronologie (*Jahrbuch*, 1890, p. 256). Il n'est pas possible, en effet, de placer les « monochromatistes », auxquels font suite des artistes du VIe siècle comme Eumaros d'Athènes et Cimon de Cléonées, *avant* le peintre Boularchos dont la date est connue comme contemporain de Candaule (fin du VIIIe siècle). Mais l'erreur de Pline est sinon excusable, du moins compréhensible. Suivant lui, le plus simple doit précéder le plus compliqué : par conséquent Hygiænon, Dinias, Charmadas, ayant produit des peintures primitives en un seul ton, *doivent* être plus anciens que Boularchos, auteur d'œuvres célèbres et réputées pour excellentes. Les uns marquent le début (*multo vetustiora principia*), l'autre l'apogée. Pline se trompe, mais si son raisonnement est faux, les faits cités par lui n'en subsistent pas moins. Pour réta-

blir la vérité, il suffit de replacer en tête Boularchos. Nous obtenons alors la série suivante :

École Ionienne.	*École Grecque continentale.*	
Boularchos.	Hygiænon.	Péloponnésiens ?
	Dinias.	noms à forme
	Charmadas.	dorienne.
	Eumaros d'Athènes.	
	Cimon de Cléonées (Attique).	

Ce nouveau groupement prend encore toute sa valeur, si on l'éclaire par l'histoire céramique. Boularchos représente l'école ionienne, héritière de l'ancienne esthétique mycénienne, amie des tons clairs et gais de la polychromie, correspondant à la céramique rhodienne. Au contraire, les monochromatistes représenteraient l'école dorienne du continent, les peintres de tableaux aux tons uniformes, correspondant à la céramique du Dipylon et à ses succédanés, proto-attiques et proto-corinthiens. Ils aboutissent logiquement à Eumaros et à Cimon (VI[e] siècle.)

Si nous réunissons tous ces renseignements, en y joignant ceux de Strabon, le tableau d'ensemble est définitivement constitué de la manière suivante (p. 585). Il est facile de voir que les groupes céramiques s'encadrent bien dans ce tableau et correspondent pour le style à chacune des principales écoles.

Le rôle de la Grèce ionienne dans l'histoire générale de l'art. — L'idée finale de cette étude, c'est que la Grèce ionienne est un des éléments qui ont contribué, pour une notable part, à la formation du monde moderne. Elle a été le principal agent de transmission entre l'Orient et l'Europe. Je ne cherche pas à diminuer le rôle des Phéniciens, des Syriens, des Hétéens, de toutes les

ÉGYPTE.

Ecole Ionienne.

Boularchos (fin du VIIIe s.).
Philoclès l'Égyptien, Saurias de Samos — VIIe s. ?

Vases de Rhodes, Naucratis, Cyrène; sarcophages de Clazomène; hydries de Cæré, etc.

Ecole Dorienne.

Hygiænon, Dinias, Charmadas — VIIIe et VIIe s. ?

Vases du Dipylon; amphore de l'Hymette; vases de Phalère; proto-attiques et proto-corinthiens.

École Corinthienne.

Cléanthès, Aridicès, Arégon, Ecphantos — VIIe s. et début VIe s. ?

École Sycionienne.

Craton, Téléphanès — VIIe s. ?

Vases corinthiens; vases de Vourva; amphore de Nessos et les similaires; vases attico-corinthiens et chalcidiens.

École Attique.

Eumaros — fin du VIIe s. ?
Cimon — fin du VIe s. ?

Vases attiques à figures noires.
Invention de la figure rouge.

races qui, placées aux confins des grandes civilisations orientales, ont profité d'elles pour en faire ensuite profiter les autres. Mais je ne crois pas qu'aucune eût pu rendre la fusion aussi intime qu'elle l'a été grâce aux Ioniens. En effet, Grecs d'origine et de nationalité, ils devaient trouver chez les Grecs du continent un accueil plus franc et plus durable. Venus plus tard et disposant de moyens de transport perfectionnés, ils ont porté plus loin les produits de leur commerce, leur langue et leurs idées. Ce sont vraiment eux qui ont civilisé l'Europe.

Ce que je me suis attaché à montrer, c'est leur influence décisive sur deux points du monde ancien : la Grèce conquise par les Doriens, l'Italie conquise par les Etrusques. C'est par là que leur action a été durable et grosse de conséquences. Je reviens en forme de conclusion à ce qui a été dit dès les premières pages (p. 270). Même en supposant que la Grèce classique et la Rome impériale aient fourni les principaux éléments de notre civilisation moderne, on oublie trop que ces deux sources avaient elles-mêmes reçu pendant longtemps des infiltrations orientales. Les historiens qui sont frappés de trouver tant d'éléments exotiques dans l'architecture, dans le décor, dans les mœurs mêmes de l'Occident, s'efforcent ordinairement d'en chercher l'origine dans le moyen âge, dans les croisades, dans l'extension des arts arabe, syrien et byzantin. Je me garderai bien de nier l'importance des contacts survenus depuis l'antiquité. J'en admets toutes les conséquences. Je veux seulement faire remarquer que dès une époque très ancienne la fusion était faite et qu'il en est toujours resté quelque chose. Je veux dire aussi que ce contact du début a été si prolongé et si décisif que nos plus grosses dettes envers l'Orient remontent à ce temps-là.

Si l'on veut bien récapituler toutes les richesses intellectuelles qui de l'Egypte ont émigré alors en Grèce

et en Italie, on comprendra ce que nos ancêtres grecs et latins ont gagné alors, pour nous le léguer ensuite. D'Egypte sont venus en architecture les formes de la pyramide, de l'obélisque, du labyrinthe, l'application du décor végétal à la colonne, tout l'ornemanisme issu de la fleur stylisée, la science des constructions colossales, des grands dégagements de voirie; en peinture la fresque et le procédé de la silhouette, la polychromie de la statuaire, toutes sortes de créations fantastiques comme le Sphinx, la Sirène, la Harpyie, le Silène; en industrie, l'invention du verre, et combien d'ustensiles pratiques de métiers, combien de formes de mobiliers, d'instruments de musique, etc.? N'est-ce pas encore à l'Egypte que les Grecs ont dû quelques-unes de leurs plus importantes institutions religieuses comme les Mystères, quelques-unes de leurs croyances les plus spiritualistes comme le jugement après la mort? N'est-ce pas d'elle que l'humanité a appris à concilier deux idées, en apparence contradictoires, le culte du mort dans son tombeau et la croyance à un séjour des bienheureux? N'est-ce pas aussi leur « double » et leur « ombre » qui revit dans les fantômes et les revenants de nos campagnes? Sur combien de parties importantes de notre vie moderne le sceau de l'Egypte est encore marqué, et combien avant nous la Grèce et Rome en avaient subi l'empreinte!

Si l'on fait le compte de ce que nous devons à la civilisation chaldéo-assyrienne, les acquêts de ce côté ne sont pas moins considérables : c'est en architecture la tour à étages, l'emploi de la brique, de la voûte, du cintre et de l'encorbellement, le décor en émail, en mosaïque, en haut-relief. C'est en plastique la création du génie ailé, du taureau à face humaine, du griffon, du Centaure et de Pégase; c'est dans le bas-relief l'introduction du paysage et toute la poésie sombre de la guerre; dans les arts industriels, la tapisserie, les bro-

deries, les groupements héraldiques, source des armoiries et du blason; dans la vie domestique l'usage des cachets; dans la vie princière le luxe des étoffes, des habits somptueux et des bijoux, le goût des grandes chasses, les parcs aux fauves; dans la vie militaire l'organisation des triomphes, la création de la cavalerie, l'invention des lourdes armures, la poliorcétique et la science stratégique. C'est enfin, dans le domaine de la science, l'astronomie. Si nous donnons encore aujourd'hui aux signes du Zodiaque et aux constellations les noms étranges que l'on sait, c'est aux Chaldéens que nous le devons; si nous comptons les jours de la semaine par sept et l'année par trois cent soixante-cinq jours, si nos paysans croient aux mauvais sorts, s'il y a encore des chiromanciens dans les villes, des devins et des sorcières dans les campagnes, des almanachs qui prédisent le temps et des voyants qui annoncent les malheurs publics, c'est parce qu'il y a un coin chaldéen dans notre cerveau. Enfin n'est-ce pas à un Syrien inconnu que nous devons une des plus belles inventions humaines, celle de l'écriture syllabique? A un Lydien, que le commerce du monde entier doit la monnaie? Et comment tant de découvertes bienfaisantes, tant de coutumes, tant de croyances ou de superstitions, tant de formes d'art ont-elles duré jusqu'à nous? C'est qu'elles ont d'abord pénétré, après les Phéniciens, les Hétéens et les Hébreux, l'âme des Grecs de Milet et de Phocée, celle des Etrusques de Cæré, puis celle des Corinthiens et des Attiques, enfin celle des Romains, et que de proche en proche, comme une immense tache d'huile, elles se sont étendues sur le monde.

L'idée que nous nous faisons de l'antiquité et de l'influence des anciens s'est cristallisée en quelque sorte autour du souvenir d'Athènes, et de l'Athènes de Périclès. Ce n'est pas moi qui chercherai à en réduire l'im-

portance. Toute notre IIIe partie sera consacrée à montrer le rayonnement de l'art attique ; c'est bien là qu'est le foyer de ce qu'on a appelé « l'esprit classique ». Ce n'est pas seulement par des créations artistiques et littéraires jusqu'alors inconnues que la Grèce du ve siècle a agi sur toutes les nations policées ; c'est surtout par son esthétique, par des principes directeurs de goût et de critique. Son action morale a été immense. Elle a introduit l'ordre dans l'énorme amas de matériaux venus de l'Europe centrale et de l'Orient. Elle a révélé la beauté souveraine qui naît de la mesure et de la raison ; elle a endigué l'imagination débordante de la race gréco-orientale qui menaçait de tourner en confusion. C'est pourquoi, dans une bonne partie du monde moderne, tous ceux qui pensent et tous ceux qui créent relèvent d'elle. Mais il ne faut pas que la lumière puissante qui s'en dégage éclipse tout ce qui est à côté ou derrière elle. Il ne faut pas oublier qu'elle-même n'existerait pas sans ses ascendants orientaux. Elle a été un moment dans l'histoire grecque, le moment décisif et fécond ; elle n'est pas l'histoire grecque tout entière.

A l'époque mycénienne, à l'époque ionienne, à l'époque alexandrine, à l'époque byzantine, c'est encore la race grecque qui renouvelle le bagage du monde ancien. A chacune de ces étapes, c'est elle qui, transformant la matière première fournie par l'antique Chaldée ou par la vieille Egypte, dote l'Occident d'un art nouveau; c'est elle aussi qui sert de fil conducteur pour relier des époques et des régions distantes l'une de l'autre. Si des ornements semblables, des animaux de même style, des groupements identiques se trouvent sur des œuvres d'art de provenances ou de dates très diverses, comme une tapisserie copte des premiers siècles chrétiens (De Champeaux, *les Arts du tissu*, p. 128), une chape ecclésiastique du viie ou du viiie siècle (*id.*, p. 21), des broderies arabes du xiie (*id.*, p. 131, 132, 133), un émail

de Limoges du XIII[e] (De Linas, *Châsse de Ginel*, p. 97); si le motif caractéristique de la lionne double dont les corps affrontés aboutissent à une tête unique, fréquente dans la céramique ionienne (ci-d. p. 344, 410), transmise à l'art attique du IV[e] siècle (Conze, *Grabreliefs*, pl. 195), se conserve jusque sur les reliefs d'une cathédrale russe (*Byzantinische Zeitschrift*, 1893, p. 408); si le détail, non moins typique chez les Ioniens, du fauve ou du quadrupède dont la langue tirée forme une sorte d'ornement (ci-d. p. 344, 377) réapparaît dans les chapiteaux romans du XI[e] siècle (au Louvre, Salle II du moyen âge, chapiteau en pierre de Flavigny, Côte-d'Or); si la crosse de nos évêques tient du *lituus* étrusque, du *pedum* grec et du sceptre osiriaque, croit-on possible de mettre sur le compte du hasard tant de curieux phénomènes de survivance? N'est-ce pas au contraire l'indice de ces mille liens légers, inconnus et invisibles à la plupart des hommes, qui nous unissent au passé?

On eût fort indigné les détracteurs du moyen âge, il y a cinquante ans, en leur disant que quelque chose de la pensée grecque errait encore autour des chapiteaux romans, parmi les rosaces et les festons ajourés des cathédrales gothiques. Je suis convaincu pourtant que cette idée, dépouillée de toute couleur de paradoxe, s'imposera avec force. La Grèce nous domine, non seulement par Athènes, mais par Byzance, par Antioche, par Alexandrie, par Milet et Smyrne, par Mycènes. Qui dit Athènes ne dit pas seulement la ville de Périclès, mais celle de Pisistrate, et derrière elle se lève le souvenir des villes fastueuses de l'Ionie. Qui dit Rome ne dit pas seulement la ville d'Auguste et de Trajan, mais la cité des Camille, des Brutus et des Tarquins, et derrière elle apparaît toute la civilisation étrusque avec son cortège de croyances, d'institutions et de mœurs orientales. Ainsi, de tous côtés, dans les temps les plus anciens et dans un passé assez voisin de nous, l'esprit

de l'Orient nous enserre et nous assiège. Par les Juifs il se place à la base de nos croyances religieuses, par les Grecs il est devenu partie intégrante de notre patrimoine intellectuel. Ce n'est pas nous qui chercherons à opposer l'un à l'autre les deux agents essentiels de notre art national, à prôner « l'antique » aux dépens du « gothique », ou réciproquement. Nous pensons qu'il y aurait quelque puérilité à vouloir dissocier des éléments que l'histoire, depuis trente siècles, unit et amalgame sans se lasser.

Nous demanderons seulement au lecteur de regarder autour de lui quand, descendant des Salles du Musée, il se retrouvera dans l'admirable cour intérieure du Louvre. Il comprendra quels chefs-d'œuvre les artistes du XVIe et du XVIIe siècle ont produits en combinant, même à leur insu, des formes qui venaient les unes de la Grèce orientale et les autres de la Grèce classique. A la première appartiennent les voûtes, les cintres, les dômes, les fauves affrontés, les rinceaux, torsades, arabesques, guirlandes et festons, jetés à profusion sur la pierre qu'ils recouvrent d'une sorte de draperie sculptée ; à la seconde, les colonnes cannelées, les pilastres corinthiens, les chapiteaux ioniques, les antes, les larmiers, les mascarons, les palmettes, les gargouilles en mufles de lions, les trophées et le peuple de statues qui habite les réduits ménagés dans les parois, les frontons qui découpent leurs triangles ou les balustrades qui profilent leurs lignes droites sur le ciel. S'il pousse un peu plus loin et qu'il entre à Saint-Germain-des-Prés ou à Notre-Dame, en contemplant les chapiteaux où nichent des sirènes à corps d'oiseau, des monstres fantastiques, des lions et des dragons, en regardant les floraisons gigantesques qui s'enroulent autour des piliers et s'élancent jusqu'aux voûtes, il se souviendra d'avoir vu sur les vases peints du Louvre, sur le noir bucchero des Etrusques, sur les hydries poly-

chromes de Cæré ou les cratères de Corinthe, les premiers modèles européens de cette faune et de cette flore orientale. Alors il comprendra comment l'antiquité tout entière, sous ses formes les plus diverses, revit dans ce présent qui est le nôtre et celui de nos pères; il sentira qu'il n'y a pas seulement puérilité, mais sacrilège, à déchaîner la lutte entre deux fractions de notre passé, également chères et précieuses à nos yeux, sorties en somme d'une souche commune qui est la Grèce. Et si aujourd'hui l'art moderne semble hésiter parfois entre ces deux routes, si d'un côté le respect des traditions classiques et gréco-latines lui apparaît comme une règle tutélaire, si d'autre part la vision de l'Orient l'obsède de plus en plus, si l'architecture, la peinture, l'art décoratif se mettent en quête de formules qui rappellent bien plutôt la Chaldée et l'Egypte que Rome ou Athènes, n'est-ce pas qu'il obéit à cette loi d'alternance qui depuis plus de trois mille ans régit les destinées du monde civilisé? N'est-ce pas encore quelque chose de la Grèce orientale qui tressaille en nous, semblable aux instincts obscurs de l'atavisme déposés au fond d'une âme et que rien ne peut détruire?

FIN

553

TABLE DES MATIÈRES

5586. — L.-Impr. réunies, B, rue Saint-Benoît, 7. — MOTTEROZ, dir.